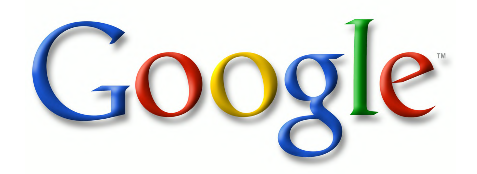
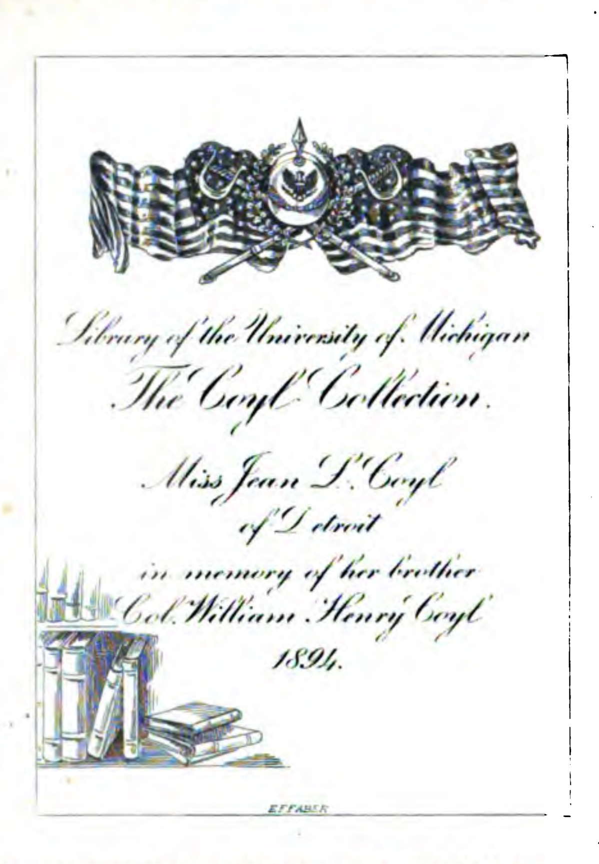



Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.

IX.

METHODISM IN THE LIGHT OF THE ENGLISH LITERATURE OF THE LAST CENTURY.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

METHODISM

IN THE

LIGHT OF THE ENGLISH LITERATURE

OF THE

LAST CENTURY.

BY

DR. J. ALBERT SWALLOW.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

Contents.

List of the Chief Works Consulted.

American Museum. Philadelphia 1790—92. 12 vols.

Anstey, Christopher. The New Bath Guide. 11th Edition. London 1779.

Biographia Dramatica. Compiled by Baker, Reed and Jones. London 1812. 3 vols.

Boswell, James. Life of Samuel Johnson. Ed. by J. W. Croker. London 1831. 5 vols.

British Theatre. London 1791. 22 vols.

Chatterton, Thomas. Works. Cambridge 1842. 2 vols.

Coke and Moore. Life of the Rev. John Wesley A. M. New Edition. London, s. a.

Cowper, William. Poetical Works. Aldine Edition. London 1865. 3 vols.

Crabbe, George. Works. London 1823. 8 vols.

English Comedies. London 1791—1802. 9 vols.

English Theatre. London 1757—1767. 8 vols.

Fielding, Henry. Works. Edited by Thomas Roscoe. London 1840.

Foote, Samuel. Plays. 10th Edition. London 1778—97. 3 vols.

Gillies, J. Memoirs of the Life of George Whitefield. London 1772.

Goldsmith, Oliver. Miscellaneous Works. Edited by W. Irving. Paris 1837. 4 vols.

Jackson, Th. The Centenary of Wesleyan Methodism, London 1839.

Jackson, Life of Charles Wesley. London 1841. 2 vols.
Johnson, Dr. Sam. Lives and Poetical Works of the English Poets from Chaucer to Cowper (continued by Chalmers). London 1810. 21 vols. Quoted: Chalmers' Engl. Poets.
Johnson, Dr. Sam. Lives of the Poets. London 1820. 2 vols.
Magazine, Gentleman's. London 1816. 32 vols.
„ Lady's. London 1770—1803. 34 vols.
„ London. London 1755—57, 1760—63. 7 vols.
Mirror, The. 6th Edition. London 1786. 3 vols.
Montagu, Lady Mary Wortley. Letters and Works. Ed. by her Great Grandson, Lord Wharncliffe. 2nd Ed., Revised. London 1837. 3 vols.
Monthly Review. London 1749 etc. (cf. p. 91).
More, Hannah. Works. London 1801. 8 vols.
„ Cœlebs in Search of a Wife. 14th Ed. London 1813. 2 vols.
Murphy, Arthur. Life of Garrick. London 1801. 2 vols.
Poets of Great Britain, Complete Edition of the. London and Edinburgh 1795. 13 vols.
Pope, Alexander. Works. Ed. by Elwin and Courthope. London 1871—89. 10 vols.
Richardson, Samuel. Sir Charles Grandison. 3rd Edit. London 1754. 7 vols.
Smollett, Tobias. Miscellaneous Works. Ed. by Thomas Roscoe. London 1841.
„ History of England. London 1766.
Southey, Robert. Life of Wesley. London 1820. 2 vols.
„ Life of Wesley. Cavendish Library Edition. London and New York 1889.
Stephen, Leslie. History of English Thought in the Eighteenth Century. London 1881. 2 vols.
Sterne, Lawrence. Works. London 1843.
Stevens, Abel. The History of the Religious Movement of the Eighteenth Century, called Methodism. New York 1858—61. 3 vols.

Tyerman, Luke. Life and Times of John Wesley. London 1870—71. 3 vols.

Walpole, Horace. Letters. Edited by Peter Cunningham. London 1857—59. 9 vols.

„ Works. London 1798—1822. 8 vols. 4to.

Wesley, John. Works. London 1881. 14 vols. (Reprint of Thomas Jackson's Edition of 1831. Vol. I—IV: Journals).

Whitefield, George. Works: Letters and Sermons. London 1771—72. 7 vols.

Note: The work, entitled "Methodism and Literature", by J. A. Archibald, Cincinnati 1883, has no connection with the present dissertation, for it is a series of articles on the literary enterprise and achievements of the Methodist Episcopal Church of America.

Introduction.

A Short Sketch of the Rise of Methodism.

Biographies of John Wesley, Charles Wesley and George Whitefield.

By way of introduction to the work before us we purpose giving a very short and concise sketch of the rise and progress of Methodism during the life of its founder. This of necessity involves the biographies of its three chief promoters, John Wesley, Charles Wesley and George Whitefield.

The principal sources for a life of John Wesley are his Letters and Journals (1739—1791). Apart from the numberless lives or rather sketches of this great man, eight biographies stand out above the rest and must be considered as standard works on the subject: —

1. Memoirs of the late Rev. John Wesley A. M. with a Review of his Life and Writings. By John Hampson A. B. Sunderland 1791, 3 vols.

Hampson had seen himself obliged to leave the Methodist body, because he considered himself neglected by Wesley. Though on the whole he has written a faithful account of Wesley, yet his estimation of this great preacher's character is naturally a biassed one.[1])

[1]) Tyerman vol. I, Preface p. III; Monthly Review, Dec. 1791 Art. IV. p. 389 ff. See also below p. 107 ff.

2. The Life of the Rev. John Wesley A. M. etc. By Dr. Coke and Mr. Moore. London 1792.[1])

This was a hasty publication and consequently very imperfect. It is written in the true methodistic style and was intended above all for the edification of Mr. Wesley's followers.

3. The Life of the Rev. John Wesley etc. By John Whitehead M. D. London 1793—6, 2 vols.

This biography is very highly recommended by the "Monthly Review",[2]) but said by Mr. Tyerman to have been composed in the midst of disgraceful conditions which ensued on Mr. Wesley's death and to be tinged with party feeling.[3])

4. Life of Wesley. By Robert Southey. London 1820, 2 vols.

From a literary point of view this is the best of the biographies, but it is of little value for exact historical purposes, no attention at all being paid to chronology, which renders it very confusing.[4])

5. Life of Wesley. By Mr. Moore. London 1824.

Mr. Tyerman says that this is the fullest and most reliable of the earlier biographies, but that it is a mere collaboration of Dr. Whitehead's.[5])

6. Life of Wesley. By Mr. Watson. London 1831.

This work is of no great importance as it was avowedly prepared for the general public.

7. The History of the Religious Movement of the Eight-

---

[1]) Tyerman l. c.; Monthly Review, Sept. 1794 Art. IV. p. 28 ff.

[2]) Cf. Oct. 1794 Art. VIII. p. 159; June 1797 Art. IV. p. 137.

[3]) Tyerman l. c.

[4]) It is well-known that Southey intended reissuing his "Life of Wesley" with emendations. He had represented Wesley as being carried away by his ambition, but was afterwards convinced of his mistake by Mr. Watson. Several years ago (Cavendish Library Edition, London and New York 1889) a reprint of his work was published by the Rev. J. A. Atkinson with notes written in the sense that Southey himself would probably have followed, had he carried out his intention.

[5]) Tyerman l. c.

eenth Century, called Methodism. By Abel Stevens L. L. D. New York 1858—61, 3 vols.

The first two volumes of this work contain a very full and comprehensive, well-written and reliable life of John Wesley, of his brother Charles and of George Whitefield. It seems quite unaccountable that the latest biographer of Wesley does not mention this work in referring to the previous Lives of Wesley, and quotes it but exceedingly sparingly.

8. The Life and Times of John Wesley. By the Rev. Luke Tyerman. London 1870—1, 3 vols.

This is the latest and probably will be the last of Wesley's biographies. It is perhaps more comprehensive than the work of Stevens, and is very carefully and impartially written.

Though the first six biographies mentioned in our list did good service in their day and are still valuable, they are now almost superseded by the two latter, and it is from these two latter that we have principally drawn the materials for the following sketch.

John Wesley 1703—1791.

John Wesley, the founder of Methodism, was born at the Rectory of Epworth in Lincolnshire on the 17th (OS.) of June 1703. He was the second surviving son of nineteen children. After a very careful home-training, especially on the part of his mother, he was sent to the Charterhouse, when he was but ten years and a half old. Here, according to his own account, he was anything but devoted to religion.[1]) In the year 1720 he was elected to Christ College, Oxon., but it was not before 1725 that he expressed any desire to take holy orders, having been principally influenced in making this resolution by reading the works of Thomas à Kempis and Jeremy Taylor. His ordination took place on Sunday Sept. 19th 1725. He did not, however, devote himself to church-work for some years, being elected Fellow of Lincoln College,

---

[1]) Cf. Wesley's Works, vol. I. p. 98.

and Greek Lecturer and Moderator. In the year 1726 was published William Law's "Christian Perfection", and in 1729 his "Serious Call". These two works were the cause of Wesley coming to the determination "to be all devoted to God, to give Him all my Soul, my body, and my substance".[1])

On account of his father's advanced age and debility, Wesley officiated at Epworth and Wroote from August 1727 to November 1729, when he returned to Oxford. Here he remained until he sailed on his mission to Georgia on the 14th October 1735. This mission did not fulfil the expectations formed of it, and Wesley returned to England after an absence of more than two years.

Methodism (so-called) really took its rise as early as 1729, while John Wesley was at Epworth, the real author being his brother Charles. The latter had begun to be religious and to attend the weekly sacrament. He had also induced two or three of his fellow-students to join him. On John's return to Oxford in Nov. 1729 he heartily united with his brother, and along with Robert Kirkham and William Morgan, they began to spend some evenings a week in reading the Greek Testament together. The next year, two or three of John and Charles Wesley's pupils desired to be allowed to meet with them. In 1732 Mr. Ingham, Mr. Broughton and Mr. Clayton were added to their numbers. Mr. Whitefield joined them in 1735.

The exact regularity of their lives as well as studies occasioned some one to style them "Methodists", alluding to some ancient physicians who were so called.[2]) This name was catching and stuck to their followers ever after. Wesley himself never recognised the term as signifying a sect, and when he uses the word, he repeatedly apologises, as it were, by adding some such limiting attribute as "vulgarly termed", or "so called."[3])

---

[1]) Tyerman vol. I. p. 50; Wesley's Works vol. XI. p. 367.

[2]) Cf. A Short History of Methodism. By John Wesley. London 1789, p. 4 ff.; Wesley's Works vol. IX. p. 130; Tyerman vol. I. p. 67.

[3]) Cf. Journals vol. II. pp. 25. 30. 31. 37.

These "Methodists" were zealous members of the Church of England, tenacious of all her doctrines, conscientious observers of the University Statutes, their greatest desire being to prove themselves Bible Christians, "taking the Bible as interpreted by the primitive Church and our own for their whole and their sole rule". They were charged with being righteous overmuch, too scrupulous and too strict, carrying things to extremes, taking the Scriptures too literally, so that if they were right, few indeed would be saved. [1])

Wesley was so impressed by the spiritual piety of the Moravians whose acquaintance he made on his voyage out to Georgia, that on his return to England he set out, in the summer of the same year (1738), on a journey to the Moravian settlement at Herrnhut in Saxony, in order as he himself expressed it "to see the place where the Christians live". [2]) Wesley was delighted with most of what he saw, but had weighty accusations against them. Later he felt himself compelled to separate from them altogether.

After his return to England the "Methodists" began to be convinced that *by Grace we are saved through Faith;* that Justification by Faith was the doctrine of the Church, as well as of the Bible. As soon as they believed they spoke. Salvation by faith was now the centre of their preaching. This implied: 1. That men are all by nature *dead in sin* and consequently *children of wrath.* 2. That they are *justified by faith alone.* 3. That faith produces inward and outward holiness. They became popular preachers and their former name was revived. The clergy, however, began to close their churches against them, which was the reason why Mr. Whitefield on Feb. 17th 1739 (having returned from Georgia on Nov. 30th 1738) began to preach in the open air to two hundred colliers at Kingswood near Bristol. Wesley at first felt the impropriety of this procedure, but when he saw the blessings attending it, he hesitated no longer and

---

[1]) Cf. Wesley's Short History of Methodism, p. 4 ff.

[2]) Tyerman vol. I. p. 199.

from henceforth Field Preaching was one of the principal ways of spreading Methodism. In spite of the large assemblies they gathered together, they were attacked from all sides, by the mob, by the press and by the Church, but they continued boldly preaching according to their convictions and were rewarded by the success they attained. Much offence was taken at the strange scenes, the so-called "signs", which attended Wesley's preaching in the early part of his ministry. These scenes were occasioned by persons being so overwhelmed by the conviction of the enormity of their sins, that they shouted and screamed, and really seemed as though they were possessed. Many dropped down as dead; others roared and beat themselves, but most of them returned to a right state of mind and were healed physically and spiritually when special prayer was offered up for them. Wesley has described many cases of this kind in his Journals, and it is a curious fact that these "signs" were seldom repeated after the year 1739, nor had the preaching of Whitefield and Charles Wesley the same effects. The latter, indeed, considered they were a device of Satan to stop the course of the gospel. Various reasons were suggested in explanation, but John Wesley himself, supported afterwards by Isaac Taylor, explained them "by principles of reason and Scripture". [1])

The year 1739 was an important one in the history of Methodism, for in it the first lay preacher began to help the Wesleys, the first Methodist meeting-house in the metropolis, the London Foundery, was hired and arranged for public services, and finally Kingswood School was founded. During the next year occurred Wesley's dissensions with the Moravians, which ended in his being excluded from their pulpits. It was in this year too that the Calvinian disputes with Whitefield took place on the doctrine of Election. Wesley's objections were that it renders all preaching vain, tends to destroy holiness, the comfort of religion and our zeal for good works. Further he considered that it had a direct and manifest tendency to overthrow the whole Christian revelation,

---

[1]) Cf. Tyerman vol. I. 265 f.

and is full of blasphemy. The result of these disputes was that Wesley and Whitefield separated in March 1741. An attempt at reunion was made soon after, but it was unsuccessful, and though Wesley and Whitefield were reconciled themselves and remained personal friends to the end, the schism was never healed. This crisis is very important in trying to obtain a correct view of the attitude assumed by the stage and the press in reference to the Methodists. As we shall see in the course of our researches the doctrine of Election was carried to its extremes and treated accordingly.

Wesleyan Methodism now began to be formed into an organisation. Methodist Societies had been started in 1739, but it was not until 1742 that they were divided into classes, the members of which met their leader once a week with the object of speaking about their Christian experience, of exhorting and of encouraging one another. Each member received a *ticket*, on which the member's name was written. In Bristol and London Wesley wrote the names himself. He regarded these tickets as being equivalent to the "*ἐπιστολαὶ συστατικαί*" [1]) mentioned by the apostle Paul (II. Cor. 3, 1). They were renewed every quarter so that if any member proved disorderly he simply did not receive a ticket, and was thus excluded from the society. The Methodists were further divided into four sections, namely the united societies, the bands, the select societies, and the penitents. [2]) The members of the bands were chosen from the united societies, and those again of the select societies from the bands, while the penitents were those who had for the present fallen from grace.

In the early years of Methodism persecution was rife on all hands. The riots in Staffordshire and the persecution in Cornwall in the year 1743 are glaring examples of the degraded and sorry condition of many of the clergy, as well as of the powerlessness of the magistrates to prevent the mob

---

[1]) Tyerman vol. I. p. 354.
[2]) Ib. vol. I. p. 444 ff.

from doing as they liked. As an answer to the charges brought against the Wesleys of getting rich at the expense of their followers it may be stated here that in the year 1743 the total income amounted to about £800. Out of this all chapel expenses had to be defrayed; a large proportion was given to the afflicted poor; something was necessary for Wesley's helpers; and the remainder was perhaps given to the two Wesleys.[1]) Again, in Nov. 1753, when Wesley was on the verge of the grave, in order to prevent vile panegyric, he wrote his epitaph as follows:[2])

Here lieth the Body
of
John Wesley
A Brand Plucked out of the Burning:
Who died of Consumption in the fifty-first year of his age,
Not leaving, after his debts are paid,
Ten Pounds behind him,
Praying:
God be merciful to me, an Unprofitable Servant!

In the year 1744 was held the first Methodist Conference at which were present four clergymen, and four lay preachers besides the two Wesleys. The subjects of debate were: — 1. What to teach? 2. How to teach? 3. How to regulate doctrine, discipline and practice?[3])

Ireland was first visited by Wesley in 1747, from which time he continued to include it in his itinerancy until his latest years. It was not until 1751 that he entered Scotland, this being also the year of his marriage which brought him anything but happiness. The year 1755 formed a crisis in the history of Methodism. At the Conference of that year the subject of Separation from the Church was seriously and warmly discussed. The Wesleys set their faces against it, while such men as the two Perronets and Thomas Walsh were anxious to come to some arrangement. For the present it

[1]) Tyerman vol. I. p. 423.
[2]) Ib. vol. II. p. 174; Journals vol. II. p. 309.
[3]) Ib. vol. I. p. 443.

was agreed after three days' discussion that whether it was *lawful* or not, it was not *expedient* for the Methodists to separate from the Established Church. This subject continued to be a sore point as long as the Wesleys lived, for though it was repeatedly considered at their conferences, yet the two brothers would never yield, and it was thus that the separation did not take place until the end of the century after John Wesley's death.

In 1755 Wesley first made the acquaintance of John Fletcher who afterwards became Vicar of Madeley and was Methodism's principal champion against the Calvinists.[1]) He was a native of Switzerland, his real name being Jean de la Fléchère.

In spite of the continued attacks on Methodism its followers increased rapidly. Wesley was an indefatigable worker. He travelled thousands of miles every year, published sermons, pamphlets, and books on all manner of subjects and erected chapels in different parts of the country. Meanwhile Methodism was also spreading in America under the care of Philip Embury and Captain Webb. Whitefield had preached in all the towns along the east coast from Savannah in Georgia to New York and Boston. In 1769 Richard Boardman and Joseph Pilmoor were sent from England in order to help in forming an organisation. On the 30th of September 1770 Mr. Whitefield died at Newburyport near Boston, being called away suddenly in the midst of his work of evangelisation. Instead of his decease putting an end to controversy, it burst forth with greater violence than ever. On the part of the Calvinists it was conducted principally by the two brothers Hill along with the Rev. Augustus Toplady. They were unfortunately very far from being calm and unprejudiced, forming a great contrast to the principal defender of John Wesley. This was "the sainted Fletcher" who wrote his five "Checks to Antinomianism" during this controversy. Finally, the polemics came to an end without either party confessing that they were in the wrong.

---

[1]) Cf. Monthly Review, Dec. 1771 etc.; below p. 103 f.

John Wesley survived Whitefield by more than twenty years and his brother Charles by three. He was active in his labours as minister of the gospel until the very last. On Thursday February 17th 1791 he preached at Lambeth and on returning home he seemed to be unwell, saying that he had taken cold. On the following Thursday, however, he was able to preach in City Road Chapel, and again on the following day in the dining-room of a magistrate at Leatherhead some eighteen miles from London. This was his last sermon. The next day he was confined to his room, and passed away utterly exhausted, but full of happiness and praise on Wednesday March 2nd 1791. His remains were interred behind the Chapel in City Road on the 9th of March. In order to prevent the inconvenience of a large unmanageable crowd, the funereal solemnities were performed at 5 o'clock in the morning.

Thus, in a few words, we have tried to give an outline of the life and work of the most wonderful man of his age and we trust that it will serve to render the opinions and views of Wesley's contemporaries in the world of literature clearer and more intelligible than they might otherwise be.

Charles Wesley 1708—1788.

As we have already pointed out, the real founder of Methodism, that is the first who was called a Methodist, was the younger brother of the apostle of Methodism. That he never gained the same world-wide renown as his brother, is easily explained by his character. He was "the child of feeling and emotion, and John of intellect, who demanded a reason for everything".[1])

Born on Dec. 18th (OS.) 1708 he was sent to Westminster School, in 1716, and was elected to Christ Church, Oxford, in 1726. According to his own account he wasted the first year, but afterwards applied himself diligently to his studies, and graduated in

[1]) Life of Charles Wesley. By Thomas Jackson. London 1841, 2 vols.; cf. vol II. p. 24. The Centenary of Wesleyan Methodism. By the same. London 1839, p. 115.

due course. It was in 1729 that the Oxford Methodists began to meet in order to exhort one another on matters of religion. Charles Wesley's stay in Georgia was but little longer than five months. He had been appointed Clerical Secretary to the Governor, but he became the innocent victim of a foul conspiracy, by means of which the former was for a time deceived. When it was too late, the plot was unravelled and the Governor did what he could to atone for the harsh treatment to which he had subjected Mr. Wesley. When the doctrine of salvation from sin by faith in the Lord Jesus Christ was first proposed to him by his brother, he was angry with him for departing from what they had been taught by Mr. Law. After passing through a serious illness, and after due consideration of the question, he concurred in sentiment with his brother and was actually the first to receive the blessing. Like his brother he began to preach the new doctrine and followed his example too in itinerating up and down the country. However, after the autumn of 1756, he ceased his labours as a travelling preacher, or at all events restricted his ministrations to Bristol and London. On the 6th April 1749 he married Sarah Gwynne, who was of a good Welsh family and with whom he passed a happy thirty-nine years. In spite of his Methodist principles, which excluded him from so many of the pulpits in the Church of England, he remained firm in his resolution never to separate from that church. In this he agreed with his brother, though he excelled him in his devotion to it. They disagreed on the subjects of spiritual darkness, and Christian perfection. The point, however, which caused an estrangement for a time was the ordination by John Wesley of preachers and especially of Dr. Coke as "superintendent" or "bishop" of the American Churches. With this point was very closely allied the difference between the two brothers on the subject of the administration of the sacraments. Charles was considered to be a better preacher than his brother, but was altogether wanting in the power of organisation. He is the poet of Methodism and it is by his sacred hymns that he is now principally known. He began to display his poetic talents at a very early age

and it has been said that "from the time of his conversion till his fires were quenched in death, he thought, he breathed in sacred verse. His was not 'made poetry', but 'poetry that made itself'".[1]) His last years were passed in enfeebled health, and a cloud hung over his spirit because his younger son had gone over to the Church of Rome. He died on the 29th March 1788, aged seventy-nine, and at his own desire was buried in Marylebone Churchyard. This was a great disappointment to John Wesley, because he had hoped they would be buried together in City Road Chapel burial-ground. Charles had, however, objected to this, because it had not been consecrated by a bishop. Apart from the notices of Charles Wesley in the Lives of his brother, have been published separate Lives of the former by Dr. Whitehead (prefixed to his Life of John Wesley 1793) and by Thomas Jackson in 1841.

George Whitefield 1714—1770.

George Whitefield's name is just as inseparable from the early history of Methodism as are those of the two Wesleys. His principal biographers are: The Rev. John Gillies D. D. whose "Memoirs"[2]) appeared in 1772; Mr. Philip, who published his "Life and Times of Whitefield" in 1837, and finally, the Rev. L. Tyerman who wrote a Life of Whitefield in 1876—77.

George Whitefield was born at Gloucester on the 16th Dec. (OS.) 1714. His father kept an inn and died when George was but very young. The boy helped his mother to keep on the inn, but his education was not neglected. Between the years of twelve and fifteen he made good progress in the Latin Classics and at eighteen was sent to Oxford. Here he cultivated the acquaintance of the Methodists and was ordained

[1]) Cf. Jackson's Centenary of Wesleyan Methodism, p. 116.

[2]) German translation: Leben Georg Whitfields. Nach dem Englischen von Dr. John Gillies, herausgegeben von Dr. A. Tholuck. Leipzig 1834.

by Dr. Benson, Bishop of Gloucester, on Sunday June 20th 1736, when he was only in his twenty-second year. His very first sermon must have created a great impression, for it was complained of him that "it drove fifteen persons mad".[1]) He thus very soon gained for himself great popularity as a preacher, and embarked for Georgia towards the end of December 1737. He only remained there a few months, but succeeded, in that short time, in founding an Orphan House at Savannah, which always remained a child of his affections. On his return to London he conferred with the Moravians, and although he could not fall in with their way of expressing themselves, yet he fully accepted the doctrine of Justification by Faith in the imputed righteousness of Christ. He was the first Field Preacher, the chief scenes of his action being Moorfields, Kennington Common and Blackheath. In the year 1741 he separated himself from Wesley on the vexed question of Election. It is impossible to lay too much stress on this separation and the cause of it, for, as we have already mentioned, and as we shall repeatedly see in the course of our dissertation, it is so often just this doctrine or its consequences which are the subjects of ridicule or severe criticism. Even contemporary writers were very apt to overlook the difference between the two sections of Methodists and to treat them all as though this were a particularly methodistical teaching. An attempt at reconciliation was unsuccessful, except so far as the personal friendship of the two leaders of Methodism was concerned. The fact is that the two were quite differently constituted: Wesley's mind was severely didactic, while Whitefield's logic was in his heart rather than in his head.[2]) As a preacher he gained the favour even of some of the noblest, cleverest, and wittiest men of the Kingdom. The Countess of Huntingdon made him her Chaplain, and it was at her chapel that Chesterfield, Horace Walpole, Hume and Bolingbroke came to hear him. Chesterfield listened to him with delight and gave him one of

---

[1]) Cf. Whitefield's Works, vol. I. p. 19, Letter XVI.

[2]) Cf. Stevens' Methodism, vol. I. p. 149.

his courtly compliments: "Sir, I will not tell you what I shall tell others, how I approve you". Walpole heard him with admiration, though his rampant wit trifled with him behind his back. Hume listened with wonder, and said he would go twenty miles to hear him. Bolingbroke complimented him, approved his Calvinism, and received his sermons and his visits; his brother, Lord St. John, became a convert and died in the hope of the Gospel.[1]) It should not be forgotten that one of the results of Whitefield's preaching in America, which certainly does not belong to the least important of them, was the founding of Princeton College, New Jersey. He crossed the Atlantic thirteen times, a feat, which even nowadays with our modern ocean-steamers still excites general surprise and admiration. His ascetic observances in his youth seem to have laid the foundation of the ill-health from which he suffered during the greater part of his life. In 1749 he sought relief in the Bermudas, but as early as 1761 he was reduced almost to extremity and expected death, and for the first time in his ministerial career he did not preach for several weeks. He, however, still continued his "ranging", though with interruptions, until he passed away, as he had always desired, in the midst of his work. He died at Newburyport near Boston in New England from an attack of asthma on the 30th September 1770. He was buried according to his own desire in the Presbyterian Church of the town where he died. His old friend Wesley preached a funeral sermon both in Tottenham Court and in the Tabernacle in Moorfields.

It was under these three great leaders, assisted by the hearty co-operation of a number of earnest fellow-workers, that Methodism grew and spread until it became an undeniable factor in the world's history.

The doctrines of Methodism as especially preached by John Wesley can be given most succinctly as they are expressed by the apostle of Methodism himself in his Minute at the Conference of 1770[2]):

[1]) Cf. Stevens' Methodism, vol. I. p. 167 and p. 474.
[2]) Cf. ib. vol. II. p. 411.

"*Justification* is distinguished from Regeneration only logically. It is a relative fact — a work done for us rather than in us — the pardon of sin, whereby the relation of the Sinner to the Divine law is changed, and he is recognised, through the Atonement, as no longer guilty, but just, and has peace with God through our Lord Jesus Christ."

"*Regeneration* is a work wrought by the Holy Spirit in the believing soul, whereby it passes from death unto life, and receiving "the spirit of adoption", enters into communion with God."

Sanctification, as a doctrine, received peculiar illustration and enforcement from Wesley. "It is the purification of the believer subsequently to regeneration. It is usually gradual; it may be instantaneous, as, like justification, it is received by faith." According to Wesley, sanctification "begins when we begin to believe, and as faith increases, holiness increases". This experience, he taught, should be sought at once and may be the privilege of every believer. This is Wesley's doctrine of Perfection, which was so often the cause of misunderstandings between him and his friends, not to speak of his adversaries.

As regards the moral conduct of the members, the strict rules which they took upon themselves to observe, and the impartiality with which they were enforced, are sufficient answers to many of the charges that were brought against the Methodists as a body. Here again is a marked difference between the preacher Whitefield and the organiser Wesley. The former never kept his followers together by forming bands and classes, and it is said that he regretted his mistake in after years when it was too late. Among the things to be avoided by every member of the societies were the profaning of the Day of the Lord, drunkenness, buying or selling spirituous liquors, or drinking them, unless in cases of extreme necessity, fighting, selling or buying of uncustomed goods, all evil speaking, and the taking of such diversions as cannot be used in the name of the Lord Jesus. Every body was expected to do good especially by visiting the sick, to attend the ordinances of God, to hold family and private prayer,

not to marry an unbeliever, to guard against formality in public worship and on no account to call another heretic, bigot or any other disrespectful name. [1]) Wesley was, however, broad enough to admit anyone as member who expressed a desire to flee from the wrath to come, to be saved from his sins. Another proof of Wesley's broad heart may be seen in the letter he addressed to all the evangelical clergy of the Church of England, with the hope that they might all find some principles in common, along the lines of which they might work in harmony. Union should only depend on three essentials: I. Original Sin. II. Justification by Faith. III. Holiness of Heart and Life; providing their life be answerable to their doctrine. This circular letter was sent to about fifty evangelical clergymen, but to Wesley's great disappointment only three condescended to return an answer. [2])

In spite of the severest opposition from all quarters, Methodism continued to grow. We perhaps cannot conclude this introductory sketch better than by quoting a few statistics of its progress during Wesley's life-time. In the year 1767, in the United Kingdom, there were 41 circuits, 104 preachers and 25,911 members [3]); in 1790, the year before Wesley's death, the Methodist circuits throughout the world numbered 240, the preachers 541, and the members 134,549. [4])

---

[1]) Cf. The Nature, Design and General Rules of the Methodist Societies established by the Rev. John Wesley. London 1798.

[2]) Cf. Wesley's Journals, April 1764, vol III. p. 169 ff.; Tyerman vol. II. p. 509 ff.

[3]) Tyerman vol. II. p. 609.

[4]) Ib. vol. III. p. 620.

Methodism in the Light of English Literature.

I. Methodism in the Drama.

We cannot imagine a religious subject of this kind being put upon the boards except for the purpose of ridicule and satire. Consequently we can only expect to find the Methodist Movement presented to the public in the most unfavourable light, especially as the Methodists, like the Puritans of the Commonwealth, were decided and open enemies of the Theatre. As a proof of this it is only necessary to read a letter written by John Wesley himself and quoted by Tyerman (vol. II. p. 514). This letter is dated Dec. 20th 1764 and is addressed to the mayor and corporation of Bristol with the object of trying to dissuade them from carrying out a proposal to build a new playhouse, which, he says, had given him and his brother great concern, "and that on various accounts: not barely as most of the present stage entertainments sap the foundation of all religion, as they naturally tend to efface all traces of piety and seriousness out of the minds of men; but as they are peculiarly hurtful to a trading city; giving a wrong turn to youth especially, gay, trifling, and directly opposite to the spirit of industry and close application to business; and as drinking and debauchery of every kind are constant attendants on these entertainments, with indolence, effeminacy, and idleness, which affect trade in a high degree."

In perusing the theatrical literature of the period one is struck by the fact that playwriters as a rule seem to have avoided any reference to the Methodists, as indeed to religion generally, even in comedies and farces. There appears to have been a deep-rooted feeling of respect for anything sacred which prevented profane use being made of religion in any shape or form. This was perhaps not one of the least merits due to David Garrick (1716—1779) who for nearly thirty years was the chief authority in theatre matters and who brought about quite a revolution by his constant efforts to purify the stage, especially by popularising Shakespeare. He was always very fearful of offending individuals by anything that was performed at his theatre"[1]). Hence it is not to be wondered at that no references to the Methodists are to be found in his own plays. The only mention we have found of these people by Garrick is in one of his epigrams for which he was celebrated. Quin, the most renowned tragedian of the day, was so jealous of young Garrick's attracting such great crowds to Goodmansfield that he gave vent to his indignation by saying: "This is the wonder of a day; Garrick is a new religion; the people follow him as another Whitfield, but they will soon return to church again". Garrick's sharp retort was: —

> *"Pope Quin, who damns all Churches but his own,*
> *Complains that Heresy infects the town;*
> *That Whitfield Garrick has misled the age,*
> *And taints the sound religion of the Stage:*
> *'Schism', he cries, 'has turned the Nation's brain;*
> *But eyes will open, and to Church again'!*
> *Thou great infallible, forbear to roar,*
> *Thy Bulls and Errors are rever'd no more;*
> *When doctrines meet with general approbation,*
> *It is not Heresy, but Reformation."* [2])

---

[1]) The only exception was Bickerstaffe's "Hypocrite" in the year 1768.

[2]) Cf. The Private Correspondence of David Garrick. London 1831—32, 2 vols. Biographical Memoir p. XIII.

This epigram was written in October 1741 and is thus one of the earliest references we have in polite literature to the Methodist Movement. If we are allowed to judge of Garrick's opinion of this religious revival from this reference, it is quite evident that he believed their success was a clear proof they were doing the work to which they had been called. Like Gamaliel of old he seems to have considered it was better not to oppose them, for "if this work be of men, it will come to nought, but if it be of God, ye cannot overthrow it; lest haply ye be found to fight against God". (Acts V. 38. 39.)

Apart from this expression of opinion, which, to say the least, is not unfavourable to the Methodists, the only tendency at all represented in the works of the contemporaneous dramatists is one of opposition, and that of the most extreme phase. The principal play written with the express purpose of ridiculing this religious movement, was Samuel Foote's (1720—1777) "Minor". This writer was comedian, dramatist, actor and humorist, but was only successful as a mimic.

"The Minor" was first produced at the Crow Street Theatre, Dublin, Jan. 28th 1760. In its first shape it was a failure, but became a great success after it had been altered, being performed at the Haymarket for 38 nights running. In the hope of obtaining for it the stamp of authority from the State Church, Foote was so bold as to send the manuscript to the Archbishop of Canterbury with a request that he would excise or alter whatever was objectionable. It was returned untouched, the archbishop shrewdly surmising that Foote wished to advertise it as "corrected and prepared for the press by his Grace the Archbishop of Canterbury".[1] Foote himself played the parts of Shift, Smirk and Mrs. Cole. The plot of this farce is in short as follows: —

The "Minor", a young scapegrace and spendthrift, who had been living for several years in France and Germany, has just returned to his native country where he is given to understand that his father is dead. The latter, however, Sir

[1]) Correspondence of Garrick, vol. I. p. 120.

William Wealthy by name, assumes the character of a French baron, and associates himself with his son as a boon companion. Sir William's brother, Mr. Richard Wealthy, who is a rich merchant, acts as guardian to his nephew Sir George (the minor) and constantly upbraids him with his loose conduct, while, at the same time, he reproaches his brother for his method of educating his son. Sir William contrives to get his son into great difficulties in money affairs in order to appear at the critical moment in his capacity of father to discharge all debts. The *dénouement*, however, is brought about sooner than the father intends, in consequence of the accomplice, Shirk, revealing to Sir George that he is the subject of a plot. The latter thereupon charges his father and his accomplices with being rogues and sharpers, and hands them over to the constables. Explanations are then made and the farce ends to the complete satisfaction of all concerned. Sir George begs permission to marry his pretty cousin after having providentially been the guardian of her honour without knowing who she was. This poor girl had been turned out of her home by her father because she would not consent to marry the man of his choice. Accident places her in a house the mistress of which is a methodist.

"*There,*"[1]) to use the girl's own words, "*as enthusiasm is the child of melancholy, I caught the infection. A constant attendance on their assemblies procured me the acquaintance of this woman* (i. e. Mrs. Cole, the hypocrite and pimp who had finally succeeded in bringing her to Sir George), *whose extraordinary zeal and devotion first drew my attention and confidence. I trusted her with my story, and in return, received the warmest invitation to take the protection of her house. This, I unfortunately accepted. By the decency of her appearances,*" so she continues in her appeal to Sir George to spare her, "*I was some time imposed upon. But an accident, which you will excuse my repeating, reveal'd all the horror of my situation. I will not trouble you with a recital of all the arts us'd to seduce me. Happily they hitherto have failed. But this morning I was acquainted with*

[1]) Cf. Foote's Plays. London 1778—97, 3 vols.; vol. II. "The Minor" Act III, p. 69 ff.

my destiny; and no other election left me, but immediate compliance, or a jail. In this desperate condition, you cannot wonder, Sir, at my choosing rather to rely on the generosity of a gentleman than the humanity of a creature insensible to pity and void of every virtue."

Sir George, touched by her story, was converted from being the spoiler of her honour to be the protector of her innocence. The woman who had thus so shamefully tried to entice this girl to evil was Mrs. Cole, who is represented as being a regular attender at the meetings held at the Tabernacle of Tottenham-Court. The following quotations together with the fact that her profession was that of a procuress, will be sufficient to show the light in which the writer of the farce intended, in the person of this monster of a woman, to present the adherents of the new sect to the play-going world: —

Dick (man-servant to Sir George). *She* (Mrs. Cole) *bade me say, she had just stopt on her way to the tabernacle; after the exhortations, she says, she'll call again.*

Sir Geo. *Exhortation! Oh, I recollect: Well, whilst they only make proselytes from that profession, they are heartily welcome to them. — She does not mean to make me a convert?*

Dick. *I believe she has some such design upon me; for she offer'd me a book of hymns, a shilling and a dram, to go along with her.*

Sir Geo. *No bad scheme, Dick. Thou hast a fine sober, psalm-singing countenance; and when thou hast been some time in their trammels, may make as able a teacher as the best of 'em.*

Dick. *Laud, Sir, I want learning.*

Sir Geo. *Oh, the spirit, the spirit will supply all that, Dick, never fear.*[1])

Again, Mrs. Cole when in conversation with Sir George and Mr. Loader, after complaining about her rhumatism, expresses herself as follows: —

"No, no, I am worn out, thrown by and forgotten, like a tattered garment, as Mr. Squintum[2]) *says. Oh, he is a dear*

---

[1]) Act I, p. 33.
[2]) A take off on Mr. Whitefield.

man! But for him I had been a lost sheep; never known the comforts of the new birth; no!" — and then in the same breath she continues: *"There's your old friend, Kitty Carrot, at home still. When shall we see you this evening? I have kept the green room for you ever since I heard you were in town."* [1]) On Mr. Loader asking for some Burgundy she says: *"I have done with these idle vanities: my thoughts are fixed upon a better place. — What, I suppose, Mr. Loader, you will be for your old friend, the black-ey'd girl, from Rosemary-lane. Ha, ha! Well, 'tis a merry little tit. A thousand pities she's such a reprobate! — But she'll mend; her time is not come yet; all shall have their call, as Mr. Squintum says, sooner or later; regeneration is not the work of a day."* [2])

Again we read: Mrs. Cole. *Mercy on us where do you expect to go when you die, Mr. Loader?*

Loader. *Crop me, but this Squintum has turn'd her brains.*

Sir Geo. *Nay, Mr. Loader, I think the gentleman has wrought a most happy reformation.*

Mrs. Cole. *Oh, it was a wonderful work. There had I been tossing in a sea of sin, without rudder or compass. And had not the poor gentleman piloted me into the harbour of grace, I must have struck against the rocks of reprobation, and have been quite swallow'd up in the whirlpool of despair. He was the precious instrument of my spiritual sprinkling. — But, however, Sir George, if your mind be set upon a young country thing, to-morrow night I believe I can furnish you.* [3])

She further says: *"At one time I thought of dying a Roman, which is truly a comfortable communion for one of us, but it wou'd not do.*

Sir Geo. *Why not?*

Mrs. Cole. *I went one summer over to Boulogne to repent: and wou'd you believe it, the bare-footed bald-pate beggars would not give me absolution, without I quitted my business —*

Sir Geo. *Oh, scandalous!...*

---

[1]) Act I, p. 38.
[2]) Act I, p. 39.
[3]) Act I, p. 41 f.

Mrs. Cole. *So in my last illness I was wish'd to Mr. Squintum, who stept in with his saving grace, got me with the new birth, and I became, as you see, regenerate, and another creature."* [1])

On Mrs. Cole's exit, Sir George exclaims: — *"Ha, ha, what a hodge-podge! How the jade has jumbled together the carnal and the spiritual; with what ease she reconciles her new birth to her old calling! — No wonder these preachers have plenty of proselytes, whilst they have the address so comfortably to blend the hitherto jarring interests of the two worlds."* [2])

At the *dénouement* Mrs. Cole is received by Sir George with the following scathing words: — *"... Abominable hypocrite! who tottering under the load of irreverent age and infamous diseases, inflexibly proceed in the practice of every vice, impiously prostituting the most sacred institutions to the most infernal purposes."* [3]) —

In the Introduction Foote represents himself discussing with two friends, Smart and Canker, the subject of his next farce i. e. of the "Minor", whereby he takes the opportunity of publishing his reasons for thus attacking the Methodists.

Foote. *I may produce something that may hit your palate.*

Smart. *Your bill of fare?*

Foote. *What think you of those itinerant field orators, who tho' at declared enmity with common sense, have the address to poison the principles, and at the same time pick the pockets of half our industrious fellow subjects?*

Cank. *Have a care. Dangerous ground. Ludere cum sacris, you know.*

Foote. *Now I look upon it in a different manner. I consider these gentlemen in the light of public performers, like myself, and whether we exhibit at Tottenham-court, or the Haymarket, our purpose is the same, and the place is immaterial.*

Cank. *Why indeed, if it be considered —*

Foote. *Nay, more, I must beg leave to assert, that ridicule is the only antidote against this pernicious poison. This is a*

---

1) Act I, p. 42 f.
2) Act I, p. 44.
3) Act III, p. 73.

madness that argument can never cure: and should a little wholesome severity be applied, persecution would be the immediate cry; where then can we have recourse, but to the comic muse, perhaps the archness and severity of her smile may redress an evil, that the laws cannot reach, or reason reclaim.[1])

Foote was not content to ridicule the Methodists in one farce. He seized every opportunity that offered itself. Besides the "Minor" we find allusions and references to the sect in nine of his other plays. Taking them chronologically the next reference we meet with is in "The Lyar" (performed Jan. 12th 1762). Young Wilding and his valet de chambre, Papillion, are engaged in conversation, the latter giving an account of his past.

Y. Wild. *What was your next change?*

Pap. *I was mightily puzzled to choose. Some would have had me turn player, and others methodist preacher; but as I had no money to build me a tabernacle, I did not think it could answer; and as to player — whatever might happen to me, I was determined not to bring disgrace upon my family, and so I resolved to turn footman.*[2])

In the same year appeared the "Orators", in which occurs a scene in a Hall of Justice. An imaginary charge is instituted against Fanny Phantom, the phantom of Cock-lane. Shadrach Bodkin is called up as a witness, and in the cross-examination is drawn out to say that he had often heard "the scratchings and knockings" of the ghost, and to assert that the spirit within him compelled him to do things.

Counsellor. *When did you first feel these spiritual motions?*

Bod. *In the town of Norwich, where I was born; — one day as I was sitting cross-legged on my shop-board, new seating a cloth pair of breeches of Mr. Alderman Crape's — I felt the spirit within me, moving upwards and downwards, and this way and that way, and tumbling and jumbling — at first I thought it was the colic —*

---

[1]) Introd. p. 13 f.

[2]) Vol. III. "The Lyar" Act I, p. 10.

Couns. *And how are you certain it was not?*

Bod. *At last I heard a voice whispering within me, crying Shadrach, Shadrach, Shadrach, cast away the things that belong to thee, thy thimble and shears, and do the things that I bid thee.*

After several indecent allusions the sergeant gets impatient and asks: "*But to what do all those interrogatories tend?*"[1])

Another witness, a Mr. Paragraph, is brought forward and interrogated. Among other things he accuses Bodkin of having communicated scratchings to a rival publisher after he himself had bought all the materials from the girl's father. He calls Bodkin: "*a lying son of a wh—e and a rascally Methodist*". The latter makes his escape under the anathemas of the enraged publisher who threatens that he will have justice or turn his (Bodkin's) tabernacle into a pigstye.[2])

In the year 1763 appeared "The Mayor of Garratt" in which occurs the following conversation: —

Major. *Pray, Sir Jacob, is Matthew Marrow-bone, the butcher of your town, living or dead?*

Sir Jacob. *Living.*

Major. *And swears as much as he used to?*

Sir Jac. *An alter'd man, Major; not an oath comes out of his mouth.*

Major. *You surprise me; why, when he frequented our town of a market-day, he has taken out a guinea in oaths — and quite changed?*

Sir Jac. *Entirely; they say his wife has made him a Methodist, and that he preaches at Kennington-Common.*

Major. *What a deal of mischief those rascals do in the country — Why then we have entirely lost him?*

Sir Jac. *In that way; but I got a brace of bind-overs from him last week for a couple of bastards.*

Major. *Well done, master Matthew.*[3])

The fifth play in which Foote ridicules the Methodists

---

[1]) Vol. II. "The Orators" Act II, p. 41 f.

[2]) Act II, p. 43 ff.

[3]) Vol. II. "The Mayor of Garratt" Act I, p. 15 f.

is "The Devil upon Two Sticks", a comedy in three acts, which was first performed on the 30th of May 1768. Two lovers who have escaped from Madrid by the mediation of the Devil find themselves transported to London, where the latter shows them the rottenness of society, especially the corrupted state of the apothecaries and doctors. At the close, when the Devil feels himself recalled to Madrid by the irresistible spell of the magician by whom he had been confined in a bottle until released by the lovers — Le Sage's well-known story —, the lovers ask him what they are to do in a country where they are unknown and of which they do not know the customs. After proposing several trades and professions in which the Devil says they might succeed, but to which the lover replies that he cannot submit because they are so dishonest, the Devil says: *"I think you are rather too squeamish. What say you then, to a little spiritual quackery?*

Invoice. *Spiritual?*

Devil. *Oh, Sir, there are in this town mountebanks for the mind as well as for the body. How should you like mounting a cart on a common, and becoming a Methodist preacher?*

Inv. *Can that scheme turn to account?*

Devil. *Nothing better: Believe me, the absolute direction of the persons and purses of a large congregation, however low their conditions and callings, is by no means a contemptible object. I, for my part can say, what the Conqueror said to the Cynic: "If I was not Alexander, I would be Diogenes": So, if I was not the Devil, I would chuse to be a Methodist Preacher.*

Inv. *But then the restraint, the forms, I shall be obliged to observe.*

Devil. *None at all: There is in the whole catalogue but one sin you need be at all shy of committing.*

Inv. *What's that?*

Devil. *Simony.*

Inv. *Simony! I don't comprehend you.*

Devil. *Simony, Sir, is a new kind of canon, devised by these upstart fanatics, that makes it sinful not to abuse the confidence, and piously plunder the little property, of an indigent man and his family.*

Inv. *A most noble piece of casuistical cookery, and exceeds even the sons of Ignatius! But this honour I must beg to decline*".[1])

The devil then proposes the stage. He says that the several arts of the drama are no longer under his direction, but that they are directed by the Genius of Insipidity. However, he recommends Foote's new playhouse in the Haymarket of which he says: "*Oh, that's an eccentric narrow establishment, a mere summer fly! He! But, however, it may do for a coup d'essai, and prove no bad foundation for a future engagement.*" [2])

In the "Maid of Bath" which was first performed on the 26th of June 1771, Sir Christopher Cripple, a visitor at Bath, reproaches his friend Major Rackett with being the cause of his having lost caste, and vows reform in order to recover his credit. Among other things he says: — "*I am determined besides to hire a house in Harlequin Road and be a constant hearer at the countess's chapel.*" Rackett interposes: — "*And, perhaps, turn out a field preacher in time.*

Sir Chris. *I don't know but I may*".[3])

The countess here referred to is Lady Huntingdon who had entered heart and soul into the Methodist cause, or more exactly, the cause of the Calvinistic Methodists, for whom she founded and maintained a theological institute at Trevecca in South Wales, and appointed Mr. Whitefield to be her chaplain.

In the following year (1772), on the 29th of June, the first performance of the "Nabob" took place, in which this species of exotic plant in England was ridiculed and held up to public contempt. Sir Matthew Mite is visited by an old schoolfellow of the Blue Coat School, who reminds him of some of the pranks of his youth, e. g.: "*One fifth of November I shall never forget! how you frightened a preaching methodist taylor, by throwing a cracker into his pulpit.*

---

[1]) Vol. III. "The Devil upon Two Sticks" Act III, p. 53 f.
[2]) Act III, p. 57.
[3]) Vol. I. "The Maid of Bath" Act I, p. 8.

Mite. *Another pretty exploit!*

Putty. *At every bounce, how poor Stitch capered and jumped!"* [1])

In "A Trip to Calais" (1776), in speaking to the Colonel of her mistress's character. Hetty says: *"Why, then, as to this lady of ours: in hypocrisy she would be an overmatch for a Methodist."* [2]) And again in the "Capuchin" (altered from the "Trip to Calais") Mrs. Clack is made to say: *"The young jade whines about fasting and penance like a Methodist teacher, and talks of embracing poverty, as if she was a peer of the realm".* [3])

The last of Foote's plays that we have to notice is "The Author" which was performed for the first time at Drury Lane in 1782. Mr. Vamp, a bookseller, visits young Cape, the author, in his garret at the time when the latter's friend Sprightly is with him. This friend is introduced as being a voluminous author, whereupon they enter into a conversation, in the course of which Vamp says: — *"No, no, I don't deal in the Sermon Way, now; I lost money by the last I printed, for all 'twas wrote by a Methodist."* [4])

We have thus passed in review all the passages in Foote's plays and farces that ridicule or have any reference to our subject. [5]) He was very prolific in writing for the stage and wrote eleven [6]) more plays in which he did not find an opportunity of giving vent to his assumed indignation at the Methodists. He spares no one who has anything to do with them, neither young nor old, neither high nor low, neither

---

[1]) Vol. I. "The Nabob" Act III, p. 58.

[2]) Ib. "A Trip to Calais" Act III, p. 66.

[3]) Ib. Act III, p. 126.

[4]) Vol. II. "The Author" Act I, p. 14.

[5]) Cf. Appendix, Note A., p. 159.

[6]) The "Biographia Dramatica", (vol. I. part 1. p. 247) mentions seven more which we have not seen, three of which were never printed.

people nor preachers. Yet in spite of himself he has occasionally a word or two which may be taken to favour the movement rather than otherwise, e. g. in the "Maid of Bath", where Sir Christopher's last resource of reform is to turn Methodist. In the "Mayor of Garratt" too it is admitted that Matthew Marrow-bone, the butcher, from being a great swearer has "learnt to swear no more" through his having turned Methodist, which according to the Scriptures is one of the signs of a man having entered upon a changed life. Foote, however, seems only to have made this concession in order to make the contrast all the more striking and the man all the greater hypocrite by a suggestion that he is leading an immoral life. Indeed, this would-be humorist takes a special delight in making out that the Methodists generally were the most immoral of any class, and would make his hearers and readers believe that this despicable standard of morals was the natural consequence of the doctrines they held and preached. Even supposing that his characters were really drawn from life, it is certain they must have been the black sheep of the flock, and what religious sect or party of any kind is free from such? This way of representing things, is, on the face of it, unfair, and the more so in this case, because Foote's performances were very popular[1]) and drew large crowds of playgoers, whereby he was making an unjustifiable use of his great powers of mimicry. The opinions of such a man are very useful in trying to get a correct general view of such a movement as the one in question, because they are the expression of the extreme opposition, but they cannot have much weight in forming an unbiassed opinion, especially when we take into account the general tenor of his life combined with the character given him by his contemporaries. Of these it is here only necessary perhaps to quote two. In Boswell's Life of Johnson (Croker's Edition, 1831, vol. III. p. 320) we read the celebrated doctor's opinion of Foote drastically expressed in a single line: "Foote is most impartial, for he tells lies of everybody". The other author

---

[1]) Cf. Appendix, Note B., p. 159.

and poet we will quote is the unfortunate Chatterton who also seems to hit the nail on the head when he says in his Elegy on "February": —

> *"Now, Foote, a looking-glass for all mankind,*
> *Applies his wax to personal defects;*
> *But leaves untouch'd the image of the mind,*
> *His art no mental quality reflects".*[1])

Foote often got himself into trouble for his personal skits, nor did he spare even his friends. We agree with the writer of the preface to the "Minor" as published in Bell's Collection of plays entitled the "British Theatre"[2]) and published in the year 1792, when he says: — "It is at all times dangerous to attack any mode of piety, but true devotion suffered little, it is believed, on the present occasion."

Though the "Minor" was seen and applauded by thousands, the indignation of religious people was aroused and swarms of articles and pamphlets went forth in denunciation of the author of such profanity. Foote had the impudence to defend himself and that in such coarse and vulgar language that we prefer rather simply to mention his reply or refer to the specimens of his ribaldry as quoted by Tyerman (vol. II. p. 368), who also cites Everett's Folio (vol. III p. 451), where we learn that Foote continued mocking the Methodists until the day of his death, for he was suddenly seized with his mortal illness while mimicking religious characters in general and the Methodists in particular, and almost immediately expired.

Another playwriter took upon himself to ridicule hypocrites of all religious classes in general and the sect of Methodists in particular. This was Isaac Bickerstaffe (1735—1812?),[3]) who as far as can be ascertained passed the

[1]) Cf. Chalmers' English Poets, vol. XV. p. 454.

[2]) Vol. XVIII. p. 5.

[3]) Uncertain. Cf. Stephen's Dict. of Nat. Biogr. vol. V. Article: Bickerstaffe (Isaac).

last forty years of his life abroad in wretched circumstances. His play in question is called "The Hypocrite",[1]) (1768) being a comedy altered from Colley Cibber's "Non-Juror" (1717) which in its turn was borrowed from Molière's "Tartuffe". The character of Maw-worm was especially introduced by Bickerstaffe for the comedian Mr. Weston. In Murphy's "Life of Garrick" (vol. II. p. 82) the compiler characterises this play as follows: "Bickerstaffe would have done well to respect a superior genius and to have reserved Maw-worm for some original work of his own. The crab cannot be grafted on the laurel-tree. And yet, "The Hypocrite" under the patronage of the manager [Garrick] had a run of twelve or thirteen nights; we trust never more to rise again." Leslie Stephen in his "National Biography" makes no mention of this play, but does refer to the unkind expressions made use of by Bickerstaffe in reference to the stage-manager David Garrick, and supposes that the latter had refused to accept one of Bickerstaffe's plays. This, if true, was very ungrateful on the part of Bickerstaffe after the success he had gained with the help of Garrick for "The Hypocrite".

The following specimen will suffice to display Maw-worm the Methodist's character.

Old Lady Lambert (= Molière's Madame Pernelle). *But what is the matter with you, Mr. Maw-worm?*

Maw. *I don't know what's the matter with me — I'm a breaking my heart. — I think it's a sin to keep a shop.*

Old Lady L. *Why, if you think it is a sin, indeed — pray, what's your business?*

Maw. *We deals in grocery, tea, small-beer, charcoal, butter, brick-dust and the like.*

Old Lady L. *Well; you must consult with your friendly director here.*

Maw. *I wants to go a preaching.*

Old Lady L. *Do you?*

Maw. *I'm almost sure I have had a call.*

---

[1]) Cf. Biographia Dramatica, vol. II. p. 317; Tyerman vol. III. p. 35.

Old Lady L. *Ay!*

Maw. *I does them extrumpery, because I cann't write: and now the devils in our alley says, as how my head's turned.*

Old Lady L. *Ay, devils indeed, — but don't you mind them.*

Maw. *No, I don't — I rebukes them and preaches to them, whether they will or not. We lets our house in lodgings to single men; and sometimes I gets them together, with one or two of the neighbours, and makes them all cry.*

Old Lady L. *Did you ever preach in public?*

Maw. *I got up on Kennington Common the last review day, but the boys threw brick-bats at me, and pinned crackers to my tail: and I have been afraid to mount ever since...*

Old Lady L. *But how do you mind your business?*

Maw. *We have lost almost all our customers, because I keeps exhorting them whenever thay come into the shop* etc. etc. [1])

Dr. Cantwell (Molière's Tartuffe) under whose influence this wretched fellow stands, is a much more despicable and dangerous character because he tries to conceal his hypocrisy under the specious cloak of a dignified and unctuous righteousness. We shall, we think, not be very far from the truth in supposing that Bickerstaffe had either Mr. Whitefield or Mr. Wesley in his mind when he worked out this repulsive part of his play. This point can, however, never be determined with any amount of certainty, for the compiler himself has made that impossible by what he says in the preface to this play as published in the edition (1792) of the "British Theatre". His words are: — "Among the audiences of the present day the Cantwell of this piece will be variously attributed through the whole circle of fanatics, as one sect or another may from personal motives have become obnoxious to the spectator. Happy is the writer to say, that he does not imagine any one can be found, who will liken this odious being to any Member of our liberal and enlightened National Church." But it has been said that the character of Mawworm seems to be more particularly intended to ridicule the sect of the Methodists. If we accept this view, it follows as

---

[1]) Cf. British Theatre, vol. XV. "The Hypocrite" Act II, p. 5.

a matter of course that the Doctor who had so much influence over him must also have been one of the leaders of the same sect.

As in the case of Samuel Foote's plays there is nothing here that can be seriously taken to affect the Methodists as a body. The insinuations and innuendos raised against these people only concern individuals, for whose wicked and immoral conduct it is unfair to charge the doctrines preached by that sect. That such men did go in and out among the Methodists and even act as preachers and assistants we know from contemporary history as well as from John Wesley's own letters. Of this Westley Hall, John Wesley's own brother-in-law and preacher at Salisbury, is a glaring example. But we also know that he and many others, even those whose offences were virtues when compared to the licentiousness of Hall, were at once disowned by the Methodists, and their names struck out of the list of members. John Wesley was constantly examining both preachers and members with a view to sifting out those who were a discredit to their fellow-methodists or who did not carry the principles of the gospel into their daily lives.

References to the Methodists in the plays and farces of Henry Fielding (1707—1754) are conspicuous by their absence, as is also the case with his contemporary and rival in the sphere of novel-writing, Tobias Smollett. Fielding has only one reference to this sect in all his plays, of which he wrote two dozen. This is, however, a very early allusion, perhaps the first in all the contemporary polite literature of the day, certainly the first on the stage. The farce in which it occurs is called "Miss Lucy in Town", a sequel to "The Virgin Unmasked" [1]), and must have been written between the years 1737 and 1742, for it was first performed at Drury Lane on May 5th

[1]) Written in 1734.

1742, and had been written long before.[1]) In this farce the following conversation takes place between a certain Lord Bawble and Mrs. Midnight, a pimp: —

Baw. *So, old Midnight, what schemes art thou plodding on?*

Mid. *O fie! my lord; I protest if sir Thomas and you don't leave off your riots, you will ruin the reputation of my house for ever. I wonder you have no more regard to your own characters.*

Baw. *Why, thou old canting offspring of hypocrisy, dost thou think that men of quality are to be confined to the rules of decency, like sober citizens, as if they were ashamed of their sins, and afraid they should lose their turn of being lord mayor?*

Mid. *We ought all to be ashamed of our sins. O my lord, my lord, had you but heard that excellent sermon on Kennington-common, it would have made you ashamed; I am sure it had so good an effect upon me, that I shall be ashamed of my sins as long as I live.*

Baw. *Why don't you leave them off then, and lay down your house?*

Mid. *Alas, I can't, I can't; I was bred up in the way: but I repent heartily; I repent every hour of my life; and that I hope will make amends.*

Baw. *Well, where is my Jenny Ranter?*

Mid. *Ah, poor Jenny! Poor Jenny is gone. I shall never see her more; she was the best of girls: it almost breaks my tender heart to think on't; nay, I shall never outlive her loss* (crying). *My lord, sir Thomas and you forgot to pay for that bowl of punch last night.*

Baw. *D—n your punch! is my dear Jenny dead?*

Mid. *Worse, if possible. She is — she is turned methodist, and married to one of the brethren.*

Baw. *O, if that be all, we shall soon have her again.*

Mid. *Alas! I fear not; for they are powerful men...*[2])

Though Fielding never showed himself favourably disposed towards the Methodists, he does not always represent

[1]) Cf. Dict. of Nat. Biogr. vol. XVIII. Art. Fielding (Henry).

[2]) Fielding's Works, ed. by Roscoe. London 1840, p. 1072.

the "brethren" to be such fickle, weak-minded people and so easily induced to become renegades as his lordship would here make them out to be. It is, however, in his novels that he treats of the Methodists more fully and there it is that his opinions on the subject are to be sought.[1])

To the above plays we may add[2]) a comedy which we have not been able to procure, but which is criticised in the "Monthly Review" for July 1778,[3]) and referred to by Tyerman.[4]) This is "The Gospel Shop, a Comedy of Five Acts, with a New Prologue and Epilogue. Originally intended for public Representation, but suppressed at the particular Desire of some eminent Divines. By R. Hill Esq. of Cambridge".

The reviewer is disgusted at the author, who is so dull and illiterate, having the vanity to call the performance a comedy. He says that it only reflects disgrace on the wretched writer himself. The name given in the title, he asserts, carries fiction in its very face. The motto on the same page may serve to show how infamous the whole performance is: —

> *"Beware! these dire illusions! strange to tell,*
> *A gospel shop's the very spawn of hell!"*

We thus see that the proportion of plays written with the special object of mocking the Methodists is really exceedingly small, if we may judge by the number of plays that were published in the two collections, "The British Theatre" and "English Comedies" (1791—1793), the former comprising twenty-two and the latter nine volumes. The best and most respected playwriters of the times, Aaron Hill, Colley Cibber, Glover, Colman, Cumberland, Murphy, Goldsmith and Brinsley Sheridan, did not condescend to defile their hands by libelling the new sect of enthusiasts, whatever they may have thought of them personally. This

---

[1]) Cf. below p. 141 ff.
[2]) Cf. also Appendix, Note C., p. 159 f.
[3]) Art. XXII. p. 71.
[4]) Vol. III. p. 362.

is, of course, no proof that they were even in the slightest degree favourably disposed towards them, but only that they did not consider the stage the proper place for expressing their opinions on religious topics.

To be historically faithful we cannot conclude this part of our subject without referring to an anonymous play which coming last is also to be least noticed because it is almost too coarse and low even to be worthy of quotation. This is a comedy called "The Methodist",[1]) which was advertised in 1761 as being a "Continuation and Completion of the plan of the 'Minor' written by Mr. Foote etc. 3rd edit. London", but which according to the "Biographia Dramatica",[2]) is a most impudent catchpenny of Israel Pottinger,[3]) and which is also ascribed to this same Pottinger in the advertisement of plays printed for W. Lowndes in the tenth edition of Foote's plays, printed in London, 1789. All we know of this Pottinger is that he was the author of a comedy called "Duenna", published in 1776 without name and perhaps also of a "Tale in Verse", called the "Methodist and the Mimic", which we shall have occasion to mention in its proper place. We have not been able to procure a copy of the "Methodist", but Tyerman[4]) gives two or three quotations from it, adding that Foote durst not act it. Whitefield's "countenance is not only inexpressive, but ludicrous; his dialect is not only provincial, but barbarous; his deportment not only awkward, but savage". Whitefield himself, in his boyhood, "was dull, stupid, and heavy, totally incapable of attending to the business of his mother's public-house, though he had the credit of inventing the practice of soaping the tops of the pewter pots to diminish the quantity of liquor, and to increase and sustain the froth".

This special reference to George Whitefield, the head and leader of the Calvinistic Methodists reminds us that the ridicule and ribaldry aimed at the followers of the Methodistic movement in the above mentioned plays are intended most

[1]) Cf. Appendix, Note D., p. 160.
[2]) Vol. I. part 1. p. 580.
[3]) Cf. Dict. of Nat. Biogr. vol. XIX. Art. Foote (Samuel).
[4]) Vol. II. p. 368.

especially for Whitefield and his friends rather than for Wesley and his. The division which took place as early as 1741 between Wesley and Whitefield on the doctrine of Predestination, which the latter firmly held and preached, should never be overlooked in trying to obtain a correct view of the way in which the Methodist movement is reflected on the stage and in the polite literature generally of Wesley's contemporaries. The consideration of this fact throws more light than anything else on the hypocritical and immoral character which is represented as being the type of a methodist, for it is quite certain that the calvinistic doctrine is far more liable to be abused than any of the peculiar doctrines held by Wesley. The repeated mention of the Tabernacle at Tottenham-Court and of the field-preaching on Kennington Common is another proof that the writers had Whitefield rather than Wesley in view.

II. Methodism in Poetry.

One of the earliest references in the poetical works of authors, who were Wesley's contemporaries, to the religious sect which was destined to spread over the whole of the United Kingdom, to Ireland and across the ocean to the New World, is to be found in one of the principal works of "the great Poet of Reason" and "the Prince of Rhyme", in Alexander Pope's "Dunciad".[1])

The king (poet laureate) being proclaimed, the solemnity is graced with public games and sports of various kinds. After the races follow exercises for the poets, of tickling, vociferating, diving etc.:

"So swells each wind-pipe: ass intones to ass,
Harmonic twang! of leather, horn and brass;
Such as from labouring lungs th'enthusiast blows,
High sounds, attemper'd to the vocal nose;
{*Or such as bellow from the deep divine;*
{*There Webster! peal'd thy voice, and Whitfield thine!...*
In Tottenham fields, the brethren with amaze
Prick all their ears up, and forget to graze!"
(Book II. v. 253 ff.)

The "Dunciad" was first published in 1728, but the two lines bracketed together were an after-thought added in the

---

[1]) Cf. Elwin's Pope, vol. IV. p. 148.

year 1742, two years before Pope's death, and some three years after the clergy began to close the doors of their churches for Wesley and Whitefield. "This allusion was evidently introduced to gratify the spite of William Warburton, the bitter controversialist, who wrote a defence of Pope's 'Essay on Man' in answer to the attack on that work by M. de Crousaz. Webster had attacked Warburton's 'Divine Legation of Moses' (1738) and Whitefield is here mentioned with Webster because he had made some public remarks on Webster's 'Miscellanies' and had also criticised the 'Divine Legation'." [1])

This is the only mention Pope makes of these enthusiasts whom he seems to have regarded as a society of people whose chief occupation was that of making disagreable noises. When we remember that he was born and bred a Roman Catholic, it is no wonder that he should have a prejudice against the Methodists, a prejudice which was probably confirmed by what he heard from other people, for it is scarcely conceivable that he ever came into personal contact with them, and the work entitled "The Enthusiasm of Methodists and Papists compared" which afterwards became such a bone of contention, because it tried to prove that the Methodists had much in common with the Roman Catholics, was not published until 1754. [2]) The only wonder is that Pope did not write more satirically and scathingly of them. It is, however, worth noting that he made the acquaintance of Mr. Samuel Wesley, the elder brother of the revivalists, and must have thought well of him, for once he desired to employ him to convey an important letter for him, and on another occasion he proposed to dine with Lord Oxford and asked that Mr. Samuel Wesley might be invited to meet him. [3]) We find too that Pope interested himself very much in the Commentary on Job, which was written by the father of the

---

[1]) Cf. Elwin, vol. IV. pp. 17 and 333.

[2]) Cf. below p. 67.

[3]) Cf. Elwin, vol. X. p. 246; vol. XII. p. 191 ff.; vol. XIII. p. 240 ff.

Wesleys. He corresponded with Swift on the subject and gained the interest of Lords Bolingbroke and Oxford. From these facts it seems natural to conclude that Pope could not but have been acquainted with the early movements of the Methodists, though it is probable that his interest in the Wesley family ceased with the deaths of the old father in May 1735 [1]) and of the eldest son on Nov. 6th 1739. [2])

Pope's own views of religion soared above mere sects as we learn from his 'Essay on Man' (Ep. III. 302 and IV. 327).

His friend and contemporary Dean Swift who died about a year and a half after him has not left us any record of his thoughts about the movement, but this is easily accounted for by the fact that, as is well known, his last years were enveloped in the mist of hopeless insanity.

John Byrom, who was born in 1691 at Kersall Hall, Manchester, where he also died in 1763, is the first representative of those poets who looked with favour on the Methodist movement. He appears at first to have been a disciple of Mr. Law, the author of the "Serious Call" (1729) and expounder in England of the doctrines of Jacob Bœhme (Behmen, 1572—1624). Byrom was a zealous churchman, but had pretty strong prejudices against the Hanoverian succession being the author of the well-known Jacobite lines: —

"God bless the King and bless the faith's defender,
God bless — no harm in blessing — the Pretender.
But who Pretender is, and who is King,
God bless us all, that's quite another thing."

He afterwards held doctrines which are usually termed methodistical, but he rejected Mr. Hervey's doctrine of

---

[1]) Tyerman vol. I. p. 102.
[2]) Ib. vol. I. p. 286.

imputed righteousness and entertained an abhorrence of predestination.[1] He became a good friend of the Wesleys, having probably made their acquaintance in June 1731 when he taught them his system of shorthand which was at that time very much in vogue.[2] After the year 1739 in which Methodism became a power, Byrom's notices of the Wesleys and of Methodism are unusually copious. He wrote many letters to his family and friends, in which he makes frequent mention of revivals in religion and of his personal interviews with those who took a prominent part in them. There was, however, a difference between his opinions and those of Mr. Wesley on the subject of Mysticism as expounded by Mr. Law which caused him to be less warm towards the Wesleys.[3]

In Byrom's poems we find a considerable number of allusions to the Methodists and their teachings. First of all we have an "Epistle to a Gentleman of the Temple"[4] in which the poet speaks of the Methodist tenet of the new birth as being *"No part of scripture, but the whole"*. A little further on[5] we find "A Poetical Essay on Enthusiasm". The poem is prefaced by a letter written to a friend in town and dated "Manchester, Sept. 3rd 1751". Byrom takes the cry of 'Fly from Enthusiasm' for his text, and then proceeds to show that the word 'enthusiasm' is very often misapplied and that there are enthusiasts in every profession and in all classes. Finally, he points out the difference between a praiseworthy and a blameable enthusiasm: —

[1] Cf. Chalmers' Engl. Poets vol. XV. p. 177 ff.

[2] Cf. Dr. Hoole on "Dr. Byrom and the Wesleys", London 1864. p. 6.

[3] Cf. Byrom's account of Mr. Wesley's visit to him in Manchester April 2nd 1761 as given by Dr. Hoole, p. 39. This does not, however, tally with Mr. Wesley's Journal. He does not mention any visit to Byrom, but says that he left Manchester on the 1st and was at Chester and Tattenhall on the 2nd. Cf. Journals vol. III. p. 49.

[4] Cf. Chalmers' Engl. Poets vol. XV. p. 245.

[5] Ib. p. 248 ff.

"Think not that you are no enthusiast then:
All men are such, as sure as they are men.
The thing itself is not at all to blame....
You need not go to cloisters or to cells,
Monks or field-preachers, to see where it dwells:
It dwells alike in balls and masquerades;
Courts, camps and 'Changes, it alike pervades.
There be enthusiasts, who love to sit
In coffee-houses, and cant out their wit....
Fly from Enthusiasm? Yes, fly from air,
And breathe it more intensely for your care....
Bend all your wits against it, 'tis in vain,
It must exist or sacred or profane....
Blame not enthusiasm, if rightly bent."

Only he who has .received the new birth *"may be christen'd man"*:

"Then flows the love that no distinction knows
Of systems, sect or party, friends or foes."

All other systems are false. This lively faith is kept up by the means of grace and this is the kind of enthusiasm in which the true Christian should wish to live and die.

Again, in some "Verses with a print representing the Salutation of the Blessed Virgin", occur the lines (p. 262): —

"That holy thing that saves a soul from sin,
Of God's good spirit must be born within:
For all salvation is, upon the whole,
The birth of Jesus in the human soul."

The same subject is referred to (p. 276) in "A Soliloquy on the Cause and Consequence of a doubting mind", in which it is said that *"the blissful life which God design'd to give"*, can only be obtained by a *"second and heavenly birth"*. Again he speaks of the *"joyful truth of being born again"*, and says:

"In all the sav'd, right reason must allow
Such birth effected, tho' it knows not how."

This doctrine of the 'new birth' on which the Methodists laid so much stress, is further explained in a few lines (p. 276) "On the True Meaning of the Scripture Terms Life and Death, when applied to Men".

"True life, according to the scripture plan,
Is God's own likeness in his image, man;
This was the life that Adam ceas'd to live,
Or lost by sin; and therefore could not give:
So that his offspring, all the born on Earth,
Want a new parent of this heavenly birth."

Again, in his poem "On the Meaning of the Word Wrath" (p. 281), the poet describes how the wrath in our nature is appeased by love, *"When the birth of his Christ, being formed within, Dissolves the dark death of all selfhood and sin"*.

In his "Paraphrase" on the prayer used in the Church Liturgy for all sorts and conditions of men, he speaks of rising by a second new birth *"to that life which Adam had lost at his fall upon Earth"* (p. 286).

In his "Prayer" (p. 288), from Mr. Law's "Spirit of Prayer", the poet prays for the *"birth of the holy Jesus in his soul"*, and in the first part of the poem "On Church Communion" (p. 289), he says that all true salvation is begun and carried on by the new birth.

This new birth which was evidently for Byrom that part of religion, on which everything else depends, is also referred to in "A Comment on John I. 1" (p. 292), and the necessity of it is laid before us in a Fragment called "Thoughts on Imputed Righteousness" (p. 296 ff.). In another Fragment entitled "Thoughts on Predestination and Reprobation" (p. 299), he shows his abhorrence of those doctrines which *"contradict all gospel and good sense"*.

From all these quotations, as well as from the general tenor of all his productions we see that Byrom was deeply absorbed in the doctrine which was the foundation and bulwark of Methodism, though he himself never became a member of the Methodist body. He was a good friend to the Wesleys, but as we have already stated he followed Mr. Law more closely and thus cooled somewhat in his friendship towards the former.

John Gilbert Cooper (1723—1764), the "English Anacreon" wrote in the year 1758 "Epistles to the Great, from Aristippus in Retirement". The Fourth Epistle which is dedicated to Mark Akenside is written in imitation of some fashionable French writers, Chapelle, Chaulieu (styled "the French Anacreon"), la Fare, Madame Deshoulières, and particularly Gresset. In this epistle the poet claims to be called by Jove's behest *"A Paphian and a Delphian Priest"* and thus to be inspired from above, *"As modern methodists derive Their light from no divine alive"*.[1]) This is only a very slight allusion to these people but it has a satiric ring about it which in default of any further information makes us inclined to class the author with the opponents rather than with the friends of Methodism.

Charles Churchill (1731—1764) who has been called the "British Juvenal", and who by a wild life shortened a brilliant career which had only lasted four years, could not restrain from making the Methodists feel the keenness of his satirical pen. He was so gifted that Garrick said of him, "Such talents, with prudence, had commanded the nation".[2])

---

[1]) Cf. Chalmers' Engl. Poets, vol. XV. p. 514.

[2]) Cf. Henry Morley's Sketch of English Literature. Seventh Ed. London s. a., p. 862.

In 1763 he wrote a long poem in 4 books on the notorious Ghost of Cock Lane, which had caused such a sensation at the time and by which even many respected persons had been deceived. Dr. Johnson, too, who was known to have been rather superstitious, was thought to have believed in this Ghost, but we are assured by his biographer Mr. Boswell that he went to the trouble of testing it, and proved there was no foundation for the truth of the assertions in reference to the knockings. [1]) In a most satirical and biting style Churchill describes a visit to Fanny of a parson, named Plausible, but the parts of the poem that interest us here are those where the author speaks of enthusiasm and hypocrisy, for these subjects at once afford him an opportunity of lashing the Methodists, and above all one of their leaders, Whitefield. The poem begins with a reference to the astrology of the Chaldeans and their science of finding out the future. From them it passed to the Egyptians and then on to the Grecian sages. The poet expresses the opinion that it was all tomfoolery only practised for gain, and he continues: —

> *"A Mystery, so made for gain,*
> *E'en now in fashion must remain.*
> *Enthusiasts never will let drop*
> *What brings such business to their shop,*
> *And that great saint we Whitfield call,*
> *Keeps up the Humbug spiritual."* [2])

Further on we read how that man is ruled by Superstition, Credulity and Curiosity at the expense of Reason, Judgment and Common Sense (p. 299): —

> *"Impostures cannot but prevail,*
> *And when* o l d m i r a c l e s *grow stale*
> *Jugglers will still the art pursue,*
> *And entertain the world with* n e w.

[1]) Cf. Boswell's Johnson vol. I p. 415 f.; vol. IV. p. 123.
[2]) Cf. Chalmers' Engl. Poets vol. XVI. p. 296.

The real story of the Ghost does not begin until the second book and here we have also several allusions to the Methodists (p. 302) where the poet speaks of "*She-saints* ... *Wits* ... *Fools* ... *Cowards* ... *Courtiers* ... *Cits*" and of:

> "*The canting Tabernacle-Brother,*
> *(For one rogue still suspects another)*",

asserting that all these and many others:

> "*To Fanny come, with the same view,*
> *To find her false, or find her true.*"

Then Plausible's visit is described (p. 304). He is an orthodox Church brother and pulls from his pocket a book of private prayer which is "*not a pin the worse for wear.*" The poet here makes the insinuation that "*None but small saints in private pray.*" Religion, he says, once possessed this gift, but

> "*Hypocrisy, of Cunning born,*
> *Crept in and stole it ere the morn.*
> *Wh — te — d, that greatest of all saints,*
> *Whom she to her own brothers bore,*
> *Rapine and Lust, on Severn's shore,*
> *Receiv'd it from the squinting dame;*
> *From him to Plausible it came,*
> *Who, with unusual care opprest,*
> *Now trembling, pull'd it from his breast*"
> (p. 304).

Robert Lloyd (1733—1764) was endowed with a fair share of poetical gifts, but, like his friend and boon-companion Charles Churchill, he ruined himself very early in life by his dissipation. Besides writing translations of Molière's "École des Femmes", Klopstock's "Tod Adams", and the first book of Voltaire's "Henriade", several poems, epistles, fables etc. he has left us a "Tale" in iambic verses of eight syllables,

in which he gives a satirical description of the way in which a lady of fashion of the day received her visitors. A conversation is described between Caecilia and Venus *"of laughter queen and love"*. Caecilia is a Methodist, but knows how to outdo her friends in speaking anything but the truth, as is seen from the following quotations: —

> *"Caecilia, too, with saint-like air,*
> *But lately come from evening pray'r,*
> *Who knew her duty, as a saint,*
> *Always to pray, and not to faint,*
> *And, rain or shine, her church ne'er mist,*
> *Prude, devotee and Methodist,*
> *With equal zeal the cause promoted,*
> *Misconstru'd things, and words misquoted,*
> *Misrepresented, misapplied,*
> *And, inspiration being her guide,*
> *The very heart of man dissected,*
> *And to his principles objected."*

The so-called *"sanctified"* are further reproached for roaming about from one church to another, leaving their poor children to starve at home, for giving to preachers what they should pay to their creditors, and for scorning honest labour saying *"None need to work who love to pray"*. Again they are despised as those

> *"Who from Moorfields to Tottenham-Court*
> *In furious fits of zeal resort,*
> *Praise what they do not understand,*
> *Turn up the eye, stretch out the hand,*
> *Melt into tears, whilst — blows*
> *The twang of nonsense through his nose,*
> *Or — deals in speculation,*
> *Or — hums his congregation,*
> *Or — talks with the Lord of Hosts,*
> *— with pillars and with posts;* etc. etc." [1])

---

[1]) Cf. Chalmers' Engl. Poets vol. XV. p. 84 ff.

What preachers were intended by the blanks it is now impossible to ascertain at this distance of time, as not even the initial letters of the names are indicated. As the poet himself confesses, this poem is a rambling one, a hodgepodge of things *"jumbled up in one large dish"*, without connexion and without plan.

In 1761 this same poet wrote an "Epistle to David Garrick Esq." entitled "The Cobbler of Tessington's Letter".[1]) This is another satire, this time on a Methodist parson who had severely criticised Foote and his "Minor" and who preached

"like an arrant fury,
'Gainst all your show folks about Drury.
Says actors all are hellish imps,
And managers the devil's pimps."

But the parson

"Knows not what he sets about,
Puts on his surplice inside out,
Or leaves a collect in the lurch"...

The author professes to like a good story or song

"But always feels most grievous qualms,
From Wesley's hymns, or Wisdom's psalms."

The preachers, he asserts, try to turn old religion topsy-turvy, but he himself refuses to give up his pleasures for any man. Poor fellow! His pleasures did not last very long. His debts brought him to the Fleet where he died at the age of thirty-one, a few weeks after having heard of the death of his friend Charles Churchill which took place at Boulogne.

Evan Lloyd (1734—1766), the author of "The Powers of the Pen", the "Curate", and an "Epistle to David

[1]) Cf. Chalmers' Engl. Poets vol. XV. p. 123 f.

Garrick"[1]) also wrote a poem entitled "The Methodist", which was criticised in the "Monthly Review" for October 1766[2]). It is only from this periodical and from Tyerman[3]) that we have been able to make the acquaintance of this poem.

Magus, the sorcerer of Tottenham Court (of course Mr. Whitefield is meant) is represented as having, Faust-like, made a contract with Satan, and in the extract quoted by the reviewer we have the manner in which the former kept his oath of allegiance to the latter. *"Right faithfully his oath he kept"*, for he did his best to make it appear that man has no love to expect from God, but that he has every reason only to fear his Creator:

> *"He knows his Master's realm so well,*
> *His sermons are a Map of Hell,*
> *An Ollio made of Conflagration,*
> *Of Gulphs of Brimstone, and Damnation,*
> *External Torments, Furnace, Worm* etc. etc."

One is only surprised that the "Monthly Review" would condescend to quote so much of this obscenity and filth. While admitting that vice and folly, and especially religious follies, are very suitable objects of satire, the reviewer says that the application requires the most skilful management, but leaves the reader to judge for himself from the extract given as to whether the poet is qualified for such an undertaking. We think decidedly not. He himself admits in a note that Mr. Lloyd has dwelt much on a natural bodily defect and been very severe on Mr. Whitefield for the unpardonable crime of squinting.

Mr. Tyerman[4]) also quotes two extracts, one in which Wesley is described and the other in which that worthy man's itinerants afford the author wondrous amusement.

---

[1]) Cf. Stephen's National Biography, vol. 33. Art.: Evan Lloyd.
[2]) Cf. Art. 27, p. 319.
[3]) Cf. vol. II. p. 592.
[4]) Cf. vol. II. p. 591.

Thomas Chatterton (1752—1770), being asked what he intended to do on his arrival in London, whither he was going to seek his fortune, gave the remarkable answer: — *"My first attempt shall be in the literary way; the promises I have received are sufficient to dispel doubt; but should I, contrary to my expectation, find myself deceived, I will, in that case, turn Methodist preacher. Credulity is as potent a deity as ever: and a new sect may easily be devised. But if that too should fail me, my last and final resource is a pistol."*[1]) This expression of his idea as to the position of a Methodist preacher will prepare us for the way in which he treats that body in his poetry.

We have a poem called "Apostate Will",[2]) written by this prodigy in the poetical world when he was only eleven years and five months old.[3]) It seems to have been aimed at somebody who had formerly been a methodist and was afterwards promoted in the Established Church. The verses are in the usual metre of octosyllabic rhyming couplets. The subject of them was a preacher of the Wesleyan body only as long as he could get money, but when a better position was offered him in the Church of England, he left the Methodists and accepted the more lucrative post. It is, however, one of the principal things that redound to the honour of the earlier Methodist preachers, including their leaders, that they had to be content with £20 a year, which is certainly a very modest sum, when we consider all that was required of them, and especially as compared with Goldsmith's model parson in the "Deserted Village", who "was passing rich on £40 a year". Strangely enough Chatterton excludes the Methodists from being protestants (v. 42).

In Chatterton's "Journal" for Saturday Sept. 30th 1769 are some verses in which a squire disputes with his

---

[1]) Cf. Complete Edition of the Poets of Great Britain. Lond. and Edin. 1795, vol. XI. p. 303 f.; also Works of Chatterton. Cambridge 1842, 2 vols; vol. II. p. 442.

[2]) Works vol. II. p. 326 ff.

[3]) Works vol. I. Life: pp. XXXI and XXXV; vol. II. p. 326 ff.

rector about the condition of the church. The latter gets enraged at the reproaches of the former and exclaims: —

> *"'Invidious slanderer!' quoth the priest,*
> *'O may I never scent a feast,*
> *If thy curst conscience is as pure*
> *As underlings in Whitfield's cure* etc." [1])

These verses are followed by a poem in Hudibrastics without title, which in its turn is succeeded by an ode, [2]) also without title. It is a long recitative poem, the sole object of which is to represent what the poet considers to be the whining piety of the Methodists generally and the cant, vulgarity, and interestedness of Whitefield in particular. The recitative parts and the airs are interchanged alternately. The former describes the preacher from the standpoint of a listener and observer, while the latter are supposed to be Whitefield's own words.

The poem begins by representing Whitefield

> *"jumping*
> *"Tearing, sweating, bawling, thumping"*

and crying out to the people to repent or die damned. He then gets quite enraged because the people do not give enough and threatens to "forswear his trade":

> *"Now he raves like brindled cat,*
> *Now 'tis thunder,*
> *Rowling,*
> *Growling,*
> *Rumbling,*
> *Grumbling,* [3])

---

[1]) Works vol, II. p. 558.
[2]) Works vol. II. p. 563 ff.
[3]) These lines occur again in "The Revenge", cf. Works Vol. II. p. 495.

Noise and nonsense, jest and blunder:
Now he chats of this and that,
No more the soul jobber,
No more the sly robber.
He's now an old woman who talks to her cat."

In the succeeding air the preacher appeals to his beloved congregation and asks if he has not helped them in the hour of tribulation and given them absolution. In return he expects them not to withhold their contributions:

"Give but freely, you've remission
For all sins without condition;
You're my debtors, pay me, pay me!"

Then he begins to wander, gets lost, chatters, and sputters gibberish about Adam's fall. This is followed by groans, a sharp howl and a song. Then the theme is again changed and he relates a dream, in which he thought his soul had been transformed into a crow, though

"(The preacher or metre has surely mistook
For all must confess that a parson's a rook.)"

He flew to Hell's door, where on knocking he was pressed to enter as the company were just taking tea. He entered and was surprised to find that instead of sulphur, fire, and stink, it was a masquerade. Haymarket Theatre seemed to have been transplanted there and the devil-actors were giving "Othello" without having to black themselves! He was told that he was also expected to learn his part and join the actors. A lawyer demanded a fee to plead his right to drink tea, but he replied that he preferred brandy for it "*rais'd the spirits up*". He then awoke and found all well. The concluding recitative contains a further description of his manner of preaching and a special reference to his defective organs of sight:

"Reason tortur'd, scripture twisted,
Into every form of fancy;
Forms which never yet existed,
And but his oblique optics can see."

The concluding cry is *"Contribute, contribute"!* Nor is it without its effect:

> *"'Whoever gives, unto the Lord he lends.'*
> *The saint is melted, pays his fee, and wends;*
> *And here the tedious length'ning Journal ends."*

This description is certainly beyond measure exaggerated and we think the poet right in calling his own production "tedious".

In his poem called "The Defence"[1]), written in heroic couplets and dated Dec. 25th 1769, Chatterton, who was then just entering on his eighteenth year, makes an attempt to defend his own free thoughts on religion, which he styles *"opinion's bastard son"*, and says *"As education taught us we're inclin'd"*. Reason, *"a thorn in revelation's side"*, is his only sure guide. No sect, neither *"the church supreme"* nor *"Whitefield's new elect; No individual can their God define"*. After explaining what he does believe, namely, *"I own a God, immortal, boundless, wise"* etc., he continues:

> *"Indulgent Whitefield scruples not to say,*
> *He only can direct to Heaven's high-way,*
> *While bishops with as much vehemence tell,*
> *All sects*[2]) *heterodox are food for Hell"*

and concludes by asserting: —

> *"What I think right I ever will pursue,*
> *And leave you liberty to do so too."*

In May of the following year he wrote a poem called "The Methodist".[3]) Tom gives advice to his friend Jack who is one of the sect:

> *"'Tis very odd,*
> *These representatives of God,*

[1]) Works vol. II. p. 439 ff.
[2]) *Sorts* is written under *sects*: both in the author's handwriting and uncancelled.
[3]) Works vol. II. p. 348 f.

In colour, way of life and evil,
Should be so very like the devil."

Jack is represented as being a pronounced hypocrite, *a red hot Methodist; his face was full of puritanic grace,* and it is said of him in conclusion: —

"Jack, or to write more gravely, John,
Thro' hills of Wesley's works had gone,
Could sing one hundred hymns by rote,
Hymns that will sanctify the throte:
But some indeed compos'd so oddly,
You'd swear 'twas bawdy songs made godly."

Finally we have a fragment which still exists in Chatterton's own handwriting. A Church of England priest announces that all servants are free from their labour on the following day, because it is the feast of Epiphany. The connexion with what follows is not very clear. We are told that this announcement is regarded as a jest and that

"In every corner of the room are seen
Round altars covered with eternal green etc.:"

A strange jumble of things are brought before our eyes

"Anti-venereal med'cine cheek-by-joul
With Whitfield's famous physic for the soul." [1])

On April 14th 1770 Chatterton wrote a last will and testament. He says himself that it was written in the night between eleven and two o'clock and that he was in utmost distress of mind. He seems even then to have entertained thoughts of suicide. but this was written before he went to London. It is only a note, by which the will is prefaced, that is of interest here. In it he speaks of a dispute with Mr. ** concerning the character of David. That gentleman believed that David was a holy man from the strains of piety that breathe through the Psalms. Chatterton, on the other

[1]) Works vol. II. p. 594.

hand. asserted that a great genius can effect anything and speaks of some "foregoing Poems" in which he had tried "to represent an enthusiastic Methodist and intended to impose it upon the infatuated world as a reality". He does not seem to have put his intention into execution, nor is it known what poems he here refers to.[1])

We further learn from a letter to his sister, dated May 30th 1770,[2]) that he was writing "for a whim" in the "Gospel Magazine", of which, he says, he believes "none are sent to Bristol, and that they are hardly worth the carriage, methodistical and unmeaning". Mr. Chalmers says that he was unable to find a magazine of this title earlier than 1774, but that there was one in Chatterton's time called the "Christian Magazine", which may probably be meant.[3]) This seems strange, for in "Lloyd's Evening Post" for March 1st 1771, a long letter appeared from Mr. Wesley in answer to the attacks of the "Gospel Magazine" against his sermon on the death of Mr. Whitefield.[4]) We know too that for many years this Magazine had for its editor the Rev. Augustus Toplady who died in his 38th year on Aug. 11th 1778. Mr. Tyerman says of this last event that "Mr. Wesley lost one of his bitterest opponents, and Calvinism its ablest champion".[5])

Chatterton's position in regard to the Methodists is thus not a very decided one, for though in all the poems quoted he makes these people out to be fanatics and hypocrites, yet from his letters we find that he at all events did not keep clear of them himself and thus showed himself to be inconsistent with his own views. We may, however, assume that though certainly talented in a certain direction, yet he was much too young and had had too little experience in religious matters to be able to form a judgment which could be regarded as an infallible criterion.

---

[1]) Works vol. II. p. 622.
[2]) Ib. p. 722.
[3]) Chalmers' Engl. Poets vol. XV. p. 374 note.
[4]) Tyerman vol. III. p. 89.
[5]) Ib. p. 266.

Edward Lovibond (d. Aug. 25th 1775), the author of "The Tears of Old May Day" (= July 25th 1754 New Style), written on the reforming of our calendar to the general usage of the rest of Europe, and of which Chalmers gives it as his opinion that the English language cannot boast a finer example of the power of poetry, has left us a poem entitled "To Laura on her receiving a Mysterious Letter from a Methodist Divine".[1] In this poem the author advocates natural religion and would try to make out that the 'methodist's plan' is not consistent, but admits of a man yielding to and indulging in forbidden pleasures. This charge might have been made to other sects with just as much truthfulness. That there should be one black sheep in a flock is no proof that the rest are black too, and a system cannot be expected to stand or fall with the characters of individual members. There is no date attached to the poem, but it seems very probable that it may refer to Mr. Westley Hall, who married a sister of the Wesleys and who, though at first apparently of a deep religious turn of mind, finally proved a wretched scamp, as we know on John Wesley's own authority from a letter written Dec. 1st 1747,[2]) and also from the "Gentleman's Magazine" for November 1747, where in an article from the Salisbury correspondent we read that "he [i. e. Westley Hall] set out in our stage-coach for London, having first stripped his wife (a virtuous woman, by whom he has had several children) of all her child-bed linnen, and whatever he could readily convert into money, leaving her in the deepest distress". Such an individual case could not, however, be laid to the charge of the whole body of Methodists, especially seeing that the preacher in question had been disowned by them.[3])

As regards the poem itself, a methodist preacher is represented as stealing early from his consort's side in order to write an epistle to a fair one. In it

"He raves upon grace, and the union of saints,
Idolatry, rapture and flame."

[1]) Chalmers' English Poets vol. XVI p. 303 f.
[2]) Tyerman vol. I. p. 561.
[3]) Cf. Gentleman's Magazine, Supplement 1747.

The poet reproaches him as being either a deceiver or himself deceived, and adjures him to analyse better *"the flames of religion and love"*. He then addresses the fair one, and advises her to listen to his principles of natural religion which are *"less grave and severe"*. God is a wise father and smiles on the innocent pleasures of his creatures, but

> *"By the winds of unreconcil'd principles driven,*
> *Still fluctuates the Methodist's plan;*
> *Now he wishes you chaste for the glory of heaven,*
> *Now frail — for the pleasure of man."*

— — --

It is with feelings of relief that we turn from these shallow mockings to a poet, who, while he awakens our deepest sympathies on account of the mental sufferings it was his lot to pass through, yet in his poems always touches the noblest side of our nature. We mean the poet and philanthropist William Cowper (1731—1800). Dr. Chalmers [1]) tells us that his first volume of poems, which did not appear until the year 1782, when the poet was fifty one years of age, did not meet with the success it merited. Mr. Hayley, Cowper's Biographer, has supposed that he gave offence by his bold eulogy on Whitefield, "whom the dramatic satire of Foote, in his comedy of the 'Minor' had taught the nation to deride as a mischievous fanatic". We think, however, that Chalmers is right in saying in answer to this that the character of Whitefield had long been rescued from the impious buffooneries of Foote and that the public could bear his eulogism with tolerable patience. It is more likely, he continues, that it was the austerities in the poems which rendered them at first unpopular. Many superficial observers and especially the enemies of religion have often tried to prove that Cowper's disease was the direct consequence of his religious views, which were thought to savour too much of Methodism. This theory has been successfully exploded by his faithful biographer Mr. Hayley. As early as 1771 Cowper

---

[1]) Chalmers' English Poets vol. XVIII. p. 591.

had helped his friend, the Rev. John Newton, in the composition of the "Olney Hymns", but it was not until 1779 that he began to write a sustained work in verse. Cowper's poems breathe so decidedly the spirit of Methodism that he has been claimed as one of the Methodistical Calvinistic Churchmen of the day and as the poet of English Methodism.[1])

Among other poems that were contained in the first volume, published in 1782, are "The Progress of Error", and "Truth", written between December 1780 and March 1781[2]); "Hope", "Charity" and "Conversation" were added while the book was being printed. All these poems include clear and distinct references to the leaders of Methodism or their cause.

"The Progress of Error" contains a satirical description of "*a cassock'd huntsman, and a fiddling priest*". Cowper's neighbours thought they recognised his models in two clergymen near Olney, but the public was led by the pseudonym "Occiduus" to believe that one of the Wesley's was "*the pastor of renown*", of whom the poets says: —

> "*When he has pray'd and preach'd the Sabbath down,*
> *With wire and catgut he concludes the day,*
> *Quavering and semiquavering care away.*"

Cowper deprecates this way of ending the Sabbath day, however sober and demure the audience may appear. He insists that

> "*Love, joy, and peace, make harmony more meet*
> *For Sabbath evenings, and perhaps as sweet.*"

It is an example which may be only too easily imitated or rather abused by "*the sickliest sheep of the flock*", who when they see "*apostolic gravity*" free to play the fool on Sundays, will go further and play cards, dance and be gay generally.[3]) It is well known that Charles Wesley's sons

---

[1]) Cf. Stevens' Methodism, vol. II. p. 95 ff.

[2]) Cf. Morley's Sketch, p. 865.

[3]) Cf. The Poetical Works of Cowper. Aldine Edit. London 1865, 3 vols.; vol. I. p. 39 f., vv. 124—151.

were endowed with a great talent for music and that their father allowed them to give Sunday evening concerts. It is equally certain that this passage refers to this custom, especially as it is confirmed by the fact that in a letter to Newton of the 9th Sept. 1781 Cowper alludes pretty distinctly to them.[1])

This is of course no direct attack on Methodism, but only a reproof intended for an individual. At this period of his life Charles Wesley had retired almost if not altogether from the itineracy and his influence on Methodism generally was no longer what it had been.

In "Truth" we read of *"one who wore a coronet and prayed"*.[2]) This is a reference to Lord Dartmouth, the only nobleman who represented Methodism at the court.[3]) It should perhaps be added that Cowper has also immortalised the name of Conyers in this poem. After a comparison of a *"happy cottage-woman"* with Voltaire *"the unhappy bard"*, the poet laments the fact that the wise and rich find it so hard to enter the kingdom of heaven, while the poor gain it so much more easily. He will not however admit that the Creator is governed by caprice in this matter, as some would teach, but he says, *"the silver trumpet's heavenly call Sounds for the poor, but sounds alike for all."* In answer to the question why royalty, nobility, and state do not enter in at the open gate, the poet continues:

"Because ye will not, Conyers would reply"
(v. 358).

A friendship sprang up between Wesley and the Rev. Richard Conyers L. L. D. in the year 1759. Conyers was the vicar of Hemsley and devoted himself to the spiritual and moral improvement of his parishioners. He was thoroughly imbued with the spirit of Methodism, but he was so prejudiced by the Calvinists against the Arminians that when Wesley

---

[1]) Aldine Edit. vol. I. p. 40 Note.
[2]) Ib. p. 68, vv. 377—380.
[3]) Stevens' Methodism l. c.

visited him a year later he found him cold and distant.[1]) He became the friend and correspondent of Lady Huntingdon and one of her most zealous workers.[2])

In his poem called "Hope" the poet begins by asking the question: "*What is human life?*" and by answering it from the points of view of age and of youth. The remedy is Hope, of which the qualities and power are described, and man without hope is depicted in various classes and professions. Hopes that are not centred in the hallowed ground of Gethsemane, are "*weeds, arrant weeds*" (v. 301).[3]) After introducing several illustrations from life the poet again speaks in his own person and shows that it is only the Christian hope that can give a man real liberty. The poet rejoices that he lives in a land where Christian liberty is preached in such a way that the "*simplest minds can soonest comprehend*" (v. 452). He then celebrates the Methodist revival in the following words: —

> "*God gives the word, the preachers throng around,*
> *Live from his lips, and spread the glorious sound:*
> *That sound bespeaks Salvation on her way,*
> *The trumpet of a life-restoring day*"
>
> (v. 453 ff.).

Further on he introduces a eulogy on Mr. Whitefield who had been dead more than ten years. He does not mention him by his real name, but says: —

> "*Leuconomus (beneath well-sounding Greek*
> *I slur, a name a poet must not speak)*
> *Stood pilloried on Infamy's high stage*"
>
> (v. 554 ff.).

The poet describes how the preacher had to suffer from slander and malice, and was accused of "*such as Sodom never*

---

[1]) Tyerman vol. II. pp. 336. 502 f.
[2]) Stevens' Methodism l. c.
[3]) Aldine Edit. vol. I. p. 110.

knew, And Perjury stood up to swear all true" (v. 562 f.). He then summons Truth to perform her office and

> "*Reveal (the man is dead) to wondering eyes*
> *This more than monstre in his proper guise*"
> (v. 573 f.).

Then follows the eulogy "in words that will never die",[1]) in which Whitefield is declared to have "*loved the World that hated him*" (v. 574) and that "*his only answer was a blameless life*" (v. 577). He imitated Paul in his love of Christ:

> "*Like him, cross'd cheerfully tempestuous seas,*
> *Forsaking country, kindred, friends and ease*"
> (v. 584 f.).

In conclusion the poet exclaims: —

> "*Blush Calumny! and write upon his tomb,*
> *If honest eulogy can spare the room,*
> *Thy deep repentance of thy thousand lies*"
> (v. 588 ff.).

This poem further treats of the worldly man who is released from his fetters by Hope and finally closes with a reference to the high aim which a bard ought ever to place before him.

Besides the above mentioned lines on Whitefield our poet gives us a very faithful picture of John Wesley in his poem entitled "Conversation". After presenting to us in very apt and striking language the manifold ways in which conversation is carried on, the poet points out that the conversation of the truly Christian man is the most edifying and ennobling:

> "*A Christian's wit is inoffensive light,*
> *A beam that aids, but never grieves the sight*"
> (v. 599 f.).[2])

---

[1]) Stevens' Methodism l. c.
[2]) Aldine Edit. vol. I. p. 166.

Then as an example of such a Christian the poet exclaims, referring, as above mentioned, to Wesley:[1]) —

> *"Oh I have seen (nor hope perhaps in vain*
> *Ere life go down, to see such sights again)*
> *A veteran warrior in the Christian field,*
> *Who never saw the sword he could not wield;*
> *Grave without dulness, learned without pride,*
> *Exact, yet not precise, though meek, keen-eyed:*
> *A man that would have foil'd at their own play*
> *A dozen would-be's of the modern day"*
> (v. 605 ff.).

The poet further says that though the subject of his verse possessed "*bright wit*", and was well versed in philosophy and the learning of ancient Greece and Rome, yet "*his chief glory, was the gospel theme*". Speaking of enthusiasm Cowper grants that "*frantic frenzy*" is dangerous (v. 651 ff.), but like Byrom,[2]) he believes that "*Sage observers oft mistake the flame, And give true piety that odious name*". He also asserts that there are such "*blest inhabitants of Earth*", who are partakers of a new ethereal birth, and continues to describe their lives as contrasted with the lives of men of the world.

"The Task" was written in the summer of 1783, and in 1784, being published in 1785.

In the "Time-Piece" ("The Task", Book II) is a description of a model preacher "*such as Paul would approve*" (v. 396 ff.).[3]) Though it is not expressed in so many words, yet it seems probable that the poet was here again thinking of Wesley or one of his assistants. At the end of his description he exclaims: "*Behold the picture! — Is it like! — Like whom?*" This question is only answered by a sketch of the clerical coxcomb who was to be seen in so many pulpits of the day and who of course, was the very last to answer to the poet's

---

[1]) Stevens' Methodism l. c.
[2]) Cf. above p. 41 f.
[3]) Aldine Edit. vol. II. p. 51 ff.

description of the ideal preacher. It may be here noted that in every book of this poem and indeed in all Cowper's longer poems we find the spirit of true religion on almost every page. Even when he has no distinct reference to the Methodists and their evangelical teachings, his sympathy for them and their influence on him are distinctly felt. The quotations we have made are, with the exception of one, all favourable to the cause. They are the breathings of a warm and sincere heart and of a cultivated mind ripened by the experiences of nearly half a century. Such opinions are consequently of more value than those of men who wrote in the heat of youth or were the professed enemies of revealed religion under any circumstances, or who blindly thought they were aiding the work of God in general and the Church of England in particular by hurling their darts of satire and reproach at the poor simple-minded Methodists.

This is perhaps the most convenient place to mention several poems, which though they can hardly claim the right of being included in literature properly so-called, are here referred to, because they are criticised in the "Monthly Review", and of which one at least would appear to have become popular. The first is called "The Mimic: A Poem. By the Author". The reviewer speaks of it[1]) as a bare-faced plagiarism of a poem bearing the same title by the Rev. Mr. Pitt.[2]) The present performance is said to be a compliment to Mr. Foote, the purloiner having added a few "scurvy" lines of his own as well as some pilfered passages from the "Minor".

The next poem of this class appeared in the same year as the first edition of Anstey's "New Bath Guide", namely in 1766. The title is: — "The Methodist and Mimick. A Tale in Hudibrastic Verse by Peter Paragraph

[1]) Monthly Review, May 1761. Art. XXXIII. p. 356.
[2]) Said to be found in Dodsley's Miscellanies vol. III.

inscribed to Sam[l.] Foote Esq." The latter, says Mr. Tyerman [1]) "doubtless nursed the bantling with natural affection". The "Tale" represents a Methodist trying to persuade the Mimick to be one of them. The latter, however, instead of showing himself inclined to join them, only mocks and raves at them in language which is so ribald and obscene, that it is difficult to chose any extract which may be called mild:

> *"But, if each Church of England's brother*
> *Would wisely stick by one another,*
> *And call a General Convocation*
> *Of all true Churchmen in the nation,*
> *And on this article insist,*
> *That none should deal with Methodist,*
> *They'd soon leave Squintum in the lurch*
> *And glide like snakes again to Church.*
> *Till then let all like me determine*
> *To fly the infectious canting vermin."*

In the "Monthly Review" for November 1767 [2]) a severe criticism is passed on an anonymous poem entitled "Methodism Triumphant, or the decisive Battle between the Old Serpent and the Modern Saint". It consists of no less than five books and is written in the epic verse of Milton. The review says that this choice of metre shows a want of judgment, "for the absurd doctrines and extravagances of fanaticism would be more effectually ridiculed in the farcical strain of Butler". Mr. Tyerman [3]) quoting Nichol's "Literary Anecdotes" (vol. II. p. 380) says that it is there stated to be the work of Dr. Nathaniel Lancaster, rector of Stanford Rivers.

Further, we have six disgusting poetical effusions which were all published in the year 1778 by the same anonymous writer. As they can hardly be said to have any claims to

---

1) Vol. II. p. 59.
2) Art. XXVI. p. 394 f.
3) Vol. II. p. 616.

literary merit, and are one and all accompanied by frontispieces that are the most indecent libels on Mr. Wesley, we prefer to content ourselves with mentioning them and referring to Mr. Tyerman's account of them. [1])

Speaking of pictures it should not be forgotten that William Hogarth (1697—1764), the celebrated engraver and painter, among his many works that were intended as satires on the follies and immoralities of the day, also produced a satirical print against the Methodists. The picture is entitled: — "Credulity, Superstition and Fanaticism". The interior of a church is represented with a ranting preacher in the pulpit and a congregation consisting of the most varied types of listeners in the pews. Symbols of enthusiasm and fanaticism are to be seen in almost every object depicted. A thermometer, fixed on a human heart and placed upright on a volume of Wesley's Sermons and Glanville's Book of Witches, indicates that lukewarmness is the source of all the excess represented in the picture. On the top of the thermometer are the Cock Lane Ghost and the Drummer of Tedworth. In a basket that stands upon King James's "Treatise on Demonology" is a volume of Mr. Whitefield's Journals. The preacher is of course the most conspicuous object of all. He has got so excited in the heat of his discourse that the sounding-board over his head has cracked, while his gown has flown open and displays a harlequin's jacket. His wig has fallen off, thus revealing his tonsure and discovering him to be a jesuit in disguise. A figure, like a cherub, wearing a post-boy's cap, is flying towards the preacher, bearing a letter addressed to "Saint Money-trap", thus indicating that the main object the minister has in view is his own self-interest. In the back-ground is a lay-preacher pointing a poor wretch, whose hair stands on end, to a globe suspended from the ceiling and which is a symbol of hell. Looking in at the window

---

[1]) Vol. III. p. 262 ff. See also Monthly Review 1778 Jan. Art. 14. p. 73; April, Art. 11. p. 305; Aug. Arts. 23, 24, 25. p. 156 f. Also 1779 June Art. 29. p. 478, and below p. 105 f.

is a Turk, who, as he gazes at the scene in amazement, exclaims: "If this be Christianity, Great Prophet, I thank thee that I am a Mahommedan!" This is the picture which Lord Orford [1]) considered to be the best of Hogarth's productions, but we must agree with Dr. Paley that fanatics of the nature here depicted are subjects rather of pity than of biting satire. The editor is right in thinking that "the artist has here overstepped the modesty of nature". [2])

We now come to speak of a work which was the composition of a second-rate poet, who, however, is included in Johnson's "Lives", as also in Campbell's "Selections from the Poets". This is "The New Bath Guide" by Christopher Anstey (1724—1805) which was first published in 1766 [3]) and had passed through eleven editions in 1779, a sufficient proof of its popularity at the time. In 1790 we find it was imitated by someone who took the *nom de plume* of Antony Pasquin and entitled his poem "A Postscript to the New Bath Guide". [4]) The "Guide" is a satirical sketch in verse of the life at Bath and consists of a collection of letters supposed to be written by a family during their residence at this fashionable watering-place of the period. The family consists of a brother (Simkin) who writes most of the letters to his mother, of his sister Prudence, on account of whose health they have come to Bath, a friend (Jenny) and Tabby Runt, their maid. In anapaestic rhythms we have a very lively account of the way in which the visitors spent their days, of the pump-room, the bathing, the concerts, doctors' consultations, gaming, public breakfasts, and among other subjects several references are made to the Methodists and Moravians, who are, of course, ridiculed just as are the physicians who make so much fuss and do nothing but help

---

[1]) Cf. Horace Walpole's Works, vol. III. p. 461 "Anecdotes of Painters".

[2]) For a copy of the print with a full description, cf. Complete Works of William Hogarth, including The Analysis of Beauty etc. In Three Volumes. London 1837.

[3]) Cf. Monthly Review, June 1766, p. 467.

[4]) Cf. Monthly Review, May 1790, Art. XXI. p. 105.

to keep their patients as long as possible. In the same house, in which the family is living, lodges a certain Nicodemus or Roger, who is very kind to Prudence and of whom Simkin says:

> *"He's a pious good man, and an excellent scholar,*
> *And I think it is certain no harm can befall her;*
> *For Roger is constantly saying his prayers,*
> *Or singing some spiritual hymn on the stairs...*
> *Our Prudence declares he's an excellent preacher,*
> *And by night and by day is so good as to teach her."* [1])

In the form of a poem in trochaic tetrameters, Miss Prudence writes to a friend and tells her that she has been elected to Methodism by a vision. All her friends, she continues, are *"embarking for the fiery gulph of hell"*. She alone is blessed:

> *"For I dream'd an apparition*
> *Came like Roger from above*
> *Saying, By divine commission*
> *I must fill you full of love."* [2])

The letter continues in so obscene a strain that the editor might well break off suddenly and try to excuse himself by saying that he cannot give the sequel, but refers the reader to the Bishop of Exeter's Book, entitled "The Enthusiasm of Methodists and Papists compared",[3]) where, he says, many instances are to be found (particularly of young people) who have been elected in the manner above described.

In the brother's next letter he says: —

> *"Religion design'd to relieve all our care,*
> *Has brought my poor sister to grief and despair;"* [4])

and concludes by expressing his opinion that the best thing for them will be to return home.

---

[1]) Letter II.
[2]) Letter XIV.
[3]) Publ. 1754; cf. above p. 39.
[4]) Letter XV.

In the second edition, the author added an epilogue in which he represents *"a good lady of delicate taste"* buying his 'Guide' and saying to the bookseller: —

> *"Fie! Mr. Bookseller, bring me some paste;*
> *I'll close up this leaf, or my daughter will skim*
> *The cream of that vile methodistical hymn."*

The only hymn in the book is a Moravian hymn on the death of an infant. The Guide who is in conversation with this and other ladies answers for himself and says: —

> *"'Tis true, my good ladies, religion and virtue*
> *Are things that I never design'd any hurt to."*

The author then adds a letter from Jenny's friend, Lady [illegible], and expresses the hope that this ode, which is the form the letter assumes, will atone for past offences. Lady Elizabeth tells how she has to nurse her father, and quotes her mother's dying prayer, in which she is exhorted to be good and religious, but to beware of all extremes. The Guide then concludes the Epilogue by saying: —

> *"Come on, then, ye Muses, I'll laugh down my day,*
> *In spite of them all will I carol my lay:*
> *But perish my voice, and untun'd be my lyre,*
> *If my verse one indelicate thought shall inspire."*

Mr. Chalmers says that this poem may still be read with pleasure, but he adds that it is difficult at the present day to understand how some of its grossnesses could have been tolerated. "The son of a doctor of divinity was no doubt held to do good service, by writing indecent verses against those who sought, however mistaken they might appear in some points, to arouse men from the prevailing indifference to all questions touching the spiritual side of their nature. The last editor of the 'New Bath Guide', Mr. Britton by name, omitted some of the more offensive passages, but it is difficult to purify what is radically corrupt." This is the best comment we can give on this poem which carries its

own condemnation about with it.[1]) A monument has been erected to the author in the Poet's Corner, but, what his merits were, does not appear. This performance, one would have thought, had been alone sufficient to have precluded such an honour.

George Crabbe (1754—1832), the poet who described the poor, among whom he had long lived, to the rich, and whose "Tales" became so popular, was only a lad of nine when John Byrom died. They were men of very different characters. Byrom's poetry is strongly influenced by mysticism, Crabbe's is realistic. We know that once, at least, the latter heard Wesley preach, and that when the apostle of Methodism was eighty-seven years of age. This was on the 15th Oct. 1790 some five months before Wesley's death, at Lowestoft. We are told that Crabbe "was greatly struck with the reverend appearance of the aged preacher, with his cheerful air, and the beautiful cadence to the lines he quoted [referring to some well known lines from Anacreon on growing old, which Wesley had cited with an application of his own], and after the service was introduced to him and received with benevolent politeness."[2]) Crabbe was one of the last of those poets who made use exclusively of the heroic couplet before it was supplanted by the freer measures of Coleridge, Scott, Southey and Byron. It is in this metre that his "Tales" were composed, in which are the following references to the Methodist movement.

In "The Parish Register"[3]) in 3 parts (1. Baptisms, 2. Marriages, 3. Burials) published in 1807, Crabbe describes an old sexton who is lying at death's door and tells his experience of the five rectors whom he had served.

---

[1]) We give this opinion in spite of the pleasure felt by Horace Walpole when he read it. Cf. Walpole's remarks in his Letters, vol. IV. p 504 f.

[2]) Tyerman vol. III. p. 628 f.

[3]) Crabbe's Works, London 1823, 8 vols.; vol. I p. 36 ff.

Among them was one who came to the church fresh from Cambridge. He was at first modest *"seldom venturing on reproof, But touch'd his neighbours tenderly enough"*. He, however, got into the power of *"a clamorous sect"*, to whose censures and flatteries he yielded, till at last he developed all the attributes of an enthusiastic preacher. The consequence was *"He here conviction, there confusion wrought"*, but became an early prey to disease and death. In his last illness he lamented the wicked pride of worldly works in spite of all saving faith. In his mental and spiritual distress he consulted the old sexton who comforted him by telling him he believed he was safe.

In "Sir Eustace Grey",[1]) according to the author's own preface, we have "an attempt to describe the wanderings of a mind first irritated by the consequences of error and misfortune, and afterwards soothed by a species of enthusiastic conversion, still keeping him insane". Sir Eustace had passed a happy youth, was wealthy, had married well, and enjoyed every earthly blessing, until his faithless friend seduced his wife, which drove Sir Eustace to slay the deceiver. His wife then pined, *"she died, she loath'd to live"*: his children also drooped and died. Sir Eustace is then attacked by madness, but soothed by conversion. In a note[2]) Crabbe admits that the change from restlessness to repose in the mind of Sir Eustace is wrought by a methodistic call. A sober and rational conversion, he says, could not have happened while the disorder of the brain continued.

In the year 1810 Crabbe published "The Borough",[3]) in 21 Letters. Although this work, as well as those already mentioned, strictly belongs to the present century, yet it must be included here, as also his later works, in order to obtain a complete survey of the poet's views on the subject in question.

In the preface (p. XXIII ff.) the author gives us a succinct explanation of the purpose of this poem. He here

---

[1]) Works vol. I. p. 229 ff.

[2]) Ib. p. 239.

[3]) Ib. vol. II and vol. III.

calls attention to the two great divisions of the Methodist body, namely, the Calvinistic and Arminian Methodists. The latter, he says, were still considered as one body, but the Calvinistic societies were to be looked upon rather as separate and independent congregations, and it is to one of these that he more particularly alludes. At the same time he expressly remarks that he must entreat not to be considered as one who takes upon himself to censure the religious opinions of any society or individual. It is the *spirit* of the enthusiast and bigot, not his opinion, manners or creed that have engaged his attention. As his sources of information on their tenets he refers to the journals of the first Methodists, or rather to the extracts quoted from them by their opposers (cf. "Methodists and Papists Compared; Treatise on Grace by Bishop Warburton"). Among their tenets he seems to regard as the most dangerous, are their offensive familiarity with the deity, their belief in miracles wrought at their request and for their convenience, and their wretched jargon, composed of scriptural language, debased by vulgar expressions. We learn further that the poet not only refers most particularly to the Calvinistic Methodists, but also to a sect, 'a church' of this body, and especially to its founder, a man who seems to have been a very popular preacher at the time, whose name is not communicated to us, but who is said to have been the author of fourscore pamphlets with the strangest titles, such as "Satan's Lawsuit", "Way and Fare for Wayfaring Men", "The Naked Bow of God" etc.

Of the 21 letters in heroic couplets that make up the poem, the following are some of the principal titles: The Church, The Vicar etc., Sects and Professions in Religion, Elections Professions, Inns, the Poor, etc. etc.

In the letter on "Sects and Professions"[1]) we learn that all manner of sects are tolerated in the Borough, and are *'as frequent as fashions'*. The people always run after those who stir up their feelings and set their hearts in a glow, and none prize the cool and prudent teacher.

---

[1]) Works vol. II. Letter IV. p. 51 ff.

The poet mentions and describes the effect of the zeal of a number of sects, as of Deists, of Church Reformers, of the Church of Rome, of Baptists and of Swedenborgians. Finally he comes to speak of the Methodists, who, he says. are fierce and strong, though long divided into hostile parties, namely, the Calvinists and Arminians, Wesley and Whitefield having been long before called away by death from their positions as leaders. Now they have various leaders with new divisions. One of the preachers is described in very drastic and realistic language as follows:

> *"Borne up and swell'd by tabernacle-gas,*
> *Much he discourses, and of various points,*
> *All unconnected, void of limbs and joints;*
> *He rails, persuades, explains, and moves the will,*
> *By fierce bold words, and strong mechanic skill."* [1])

This preacher compares himself favourably in his own eyes to the churchman who only preaches moralities, but he contends that strife for virtue would be *"proud and vain"*. Grace alone is self-sufficient. He then exclaims:

> *"Oh! babes and sucklings, dull of heart and slow,*
> *Can Grace be gradual? Can conversion grow?"* [2])

This question he answers in the negative by comparing the converted man to him who gains the twenty-thousand prize. In opposition to the priest, who says a man's sins are forgiven him when he repents and relies on mercy, he asseverates:

> *"It is the call! till that proclaims us free,*
> *In darkness, doubt and bondage we must be."* [3])

He continues by giving a succinct account of conversion: — First the sinner hears a cry that tells him he is condemned.

---

[1]) l. c. p. 63.
[2]) l. c. p. 65.
[3]) l. c. p. 66.

When in the torments of an awakened conscience and looking for hell. *"this travail, the new birth comes on. And in one instant every pang is gone"*. The preacher concludes his harangue by saying that he is meek and modest and not proud like the pope, bishops, deans, and prebendaries, though the great crowds he is able to gather to hear him are proof enough that he has a just claim to be proud. All he has, however, he says, has only been consigned to him and he is *"nought but steward and trustee."* [1])

The poet then passes on to speak of the doctrines of the Arminians, whose representative in the poem cries:

"Seek Grace, for he shall find who seeks.
This is the ancient stock by Wesley led.
They the pure body, he the reverend head;
All innovation they with dread decline,
Their John the elder was the John Divine." [2])

They believe firmly in the power of Satan and in their certain victory over him. This Arminian preacher is also represented by the poet as attacking the Church of England and asking to be shown one churchman who will rise and pray *"Through half the night, though lab'ring all the day"*. [3]) Their sheep are devoured by Satan while they sleep. but the Methodists drive him from the fold. He then describes the different ways in which a sick sinner is treated by the church-physician and the methodist. The former requires repentance, amendment of life on recovery, readiness to pardon others, belief in what the Lord has done, and thankfulness for forgiveness. The latter asks:

"How dropped you first the legal yoke?
What the first word the living Witness spoke?
Perceived you thunders roar and lightnings shine,
And tempests gathering ere the birth divine? etc." [4])

[1]) l. c. p. 68.
[2]) l. c. p. 68.
[3]) l. c. p. 68.
[4]) l. c. p. 71.

This letter concludes with the application of the minister, who put the question personally as to whether his hearers are deeply touched. He feels that they are not and accuses them of being all asleep, listless and lazy, as if at church. He goes on to lament the good old times when first this mighty work of theirs began.

In the 20th Letter, entitled "The Poor of the Borough — Ellen Orford",[1]) the latter's husband, who was pensive by nature, went to hear those who *"preached of destiny and fate"*. But he did not feel his call, while persuasion, prayer, and reason only darkened his despair. His very nature changed; he reproached his child and cursed his bed. He gave himself up to gloomy thoughts until his son one day found him *"suspended, long bereft of life"*. [2])

The next Letter is a continuation of the same subject, being the history of poor "Abel Keene", a teacher of a school of the lower order. [3]) He obtains a place at the office of a merchant where he is alarmed by the ungodly discourses of the clerks. Unable to give answers, he finally becomes converted to their opinions himself. The remonstrances of his devout sister are in vain and when the merchant dies, Abel loses his position and returns to poverty unpitied. Relief is brought to him, but he falls into a state of melancholy, and, on being found wandering about, gives an account of himself and the revolution in his mind. He goes to a famous soul-doctor, who tries to comfort him by telling him that the fact of his trembling for sin is a sign that he is now *"an object meet for healing grace"*. [4]) But the poor fellow, on asking what he must do, is told, it is not necessary to do anything. *"If thou art call'd, thou wilt the faith receive."* When he says he cannot repent, the reverend gentleman angrily replies: *"If thou art call'd, thou needest nought besides... The call will come — if not, ah! wo for thee!"* The call does not come and he is told to give up repining and die in peace.

---

[1]) Works vol. III. p. 119 ff.
[2]) l. c. p. 131.
[3]) l. c. p. 139 ff.
[4]) l. c. p. 150.

He asks for comfort, but the hard Calvinist says: *"Raise not thy voice against th'Eternal will, But take thy part with sinners and be still."* [1]) Abel Keene concludes his history by saying:

> *"... I'm full of doubts: — Adieu!*
> *Perhaps his reverence is mistaken too."* [2])

In a note the poet refers to a particular periodical in which this dialogue is pronounced to be a most abominable caricature, if meant to be applied to Calvinists in general, and greatly distorted, if designed for an individual. He again quotes his own preface and defends his position by citing a pamphlet, entitled "A Cordial for a Sin-despairing Soul" the whole tenor of which is to show the uselessness of religious duties and to inculcate that sort of quietism which is alluded to in the above dialogue.

In No. 14 of the "Tales in Verse" (1812), called "The Struggles of Conscience", [3]) we have a young fellow attending the ministrations of a preacher of the elect. But the effect on him was that he always tried to quieten his conscience and passed on from one crime to another until he had to suffer the terrors of it.

In No. 15 of the same "Tales", is the story of "The Squire and the Priest". [4]) The former finds his priest too strict for him, and determines to put a young man, a relation, in his place, one *"who had easy views of life, a friendly patron, and an obliging wife"*. He said he was anxious to assist *"an honest lad, who scorn'd a Methodist"*. The young man had also been warned by his mother not to spoil his talents by mingling with *"canting hypocrites"*. But for all that he strayed to a preacher and received a call which he obeyed. It was at this juncture that the rectory at the Hall was offered him. For some weeks the Squire was not able to hear him preach on account of an attack of gout, but on his recovery

---

1) l. c. p. 151.
2) l. c. p. 151.
3) Works vol. V. p. 73 ff.
4) l. c. p. 97 ff.

he called the young preacher to him and gave him his advice as to what and how it behoved a minister to preach. The young man, however, remained faithful to his conscience and of course offended his uncle. This caused trouble in the parish, which became divided, as it were, into two camps, and this division was a great hindrance in the minister's work.

No. 19 is called "The Convert".[1]) The hero, John Dighton, is an illegitimate child. As a boy he was very wild and up to all kinds of tricks. Falling ill he has to face the fear of death, and is converted. On his recovery he is still under the impressions of his conversion and acts accordingly. But his religion is only founded on his feelings and not on reason. By his friends he is placed in a stationer's shop and encouraged in every possible way. He prospers, marries, and lives happily until he begins to sell doubtful literature. His mind also becomes poisoned by reading this literature himself, and he at last separates himself from his friends and the church. Finally his friends visit him again, but have no comfort for him. He is *"sick of life, and yet has no desire to die"*. The poet concludes by lamenting that the poor fellow has been so misled instead of being guided by *"reason in her proper place"*, by *"grounds of hope and fear"* and *"by virtue"*.

We now proceed to examine "The Tales of the Hall", which were published in 1819. In "Ruth", Book V,[2]) the girl of that name has a child by a sailor who is pressed into the service before they can be married. Her lover dies, and she lives in shame with her fatherless child. A teacher tries to comfort her. He professes to be *'sent'*, but she finds out that he is a rogue. Her father insists on her marrying him. She consents to speak with him on the subject and tells her mother afterwards that he is not what he seems: —

> *"He talks of heaven, and let him, if he will,*
> *But he has earthly purpose to fulfil;"*[3])

[1]) l. c. p. 189 ff.
[2]) Works vol. VI. p. 79 ff.
[3]) l. c. p. 93.

And again,

> *"And he, the man, who should have taught the soul,*
> *Wish'd but the body in his base control."* [1])

Her father gives her three days to decide. On the last night she disappears and is afterwards found drowned.

In Book VI [2]) which is a continuation of the adventures of Richard, one of the brothers of the Hall, he tells of his illness in the wars with Spain, of his return, and of his having been nursed in the family of a vicar, whose three daughters are described. Matilda, the sweet enthusiast made a great impression on his mind:

> *"My soul, dear girl! she made her constant care,*
> *But never whisper'd to my heart 'beware'!"* [3])

"The Maid's Story", Book XI, [4]) is the counterpart of "The Old Bachelor", Book X. The old maid tells how she lived with her grandmother until the latter died, after which she lived in retirement with her maid. After her step-father's death, however, she returned to her own mother, who had sought comfort in a new sect. She tried all she could to persuade her daughter to join the sect, too, but in vain, until a young preacher, Frederick by name, gave her *"an electric shock"*: [5])

> *"He had not sought me, the availing call*
> *Demanded all his love, and had it all.*
> *But now, thus met, it must be heaven's design."* [6])

When she knew him better, she saw that he was proud, and was more in love with her on account of her possessions. Whereupon she declared that he was changed, and retired

---

[1]) l. c. p. 97.
[2]) l. c. p. 103 ff.
[3]) l. c. p. 107.
[4]) Works vol. VII. p. 61 ff.
[5]) l. c. p. 84.
[6]) l. c. p. 85.

with her mother to Sidmouth. She here submits herself to a self-examination. Her mother dies and Frederick returns as a soldier. He says that his happiness is now complete and tells of his flight from superstitious zeal and how that he had been *"by reason and exertion freed"*. The renewal of his offer of love is, however. decisively refused.

The last story in which Crabbe takes occasion to refer to the Methodists is in the last book of these 'Tales', viz. Book XIX., entitled "William Bailey".[1]) William has been forsaken by his lady, or rather. she has been seduced. He tries to console himself by bestowing charity on the poor, instead of taking the seducer's life, as did Sir Eustace Grey. He is reproached even by those to whom he shows kindness. They see that he is not perfectly happy, *"yet he loves to pray"*, and they tell him that he has not yet experienced the self-destroying call. William listens to their exhortations and yields to the comforts of their doctrines. He begins to feel *"the enlivening warmth of methodistic zeal"*, attends their meetings and peruses their books. But for all that, he was not *"within the pale and yoke"*,

> *"But felt the comfort, and began to pray*
> *For such companions on the king's highway."* [2])

"Crabbe was a clergyman of the old-fashioned school. and a good friend to the poor, but he was indifferent to theological speculations, suspicious of excessive zeal, contemptuous towards enthusiasts and heartily opposed to Wesleyans, evangelicals, and other troublesome innovators". This quotation from Leslie Stephen's National Biography (vol. XII. Art. Crabbe) seems to us a little too severe, for, taking him to be 'nature's sternest painter' as Byron called him in "English Bards and Scotch Reviewers", he only tried to depict things as they actually were experienced by himself, and though in all the cases quoted of his drawing the sect of the Methodists into his poems, he is evidently opposed to them, yet from

---

[1]) Works vol. VIII p. 121 ff.
[2]) l. c. p. 148.

the poems themselves it can hardly be asserted that he was *'contemptuous'* towards enthusiasts. He is too natural and serious to be that. It is perhaps a little unfortunate that he has laid so much stress on the dark side of the movement. He saw the excesses to which some of these people went and attempted to show by his stories the evil results of their fanaticism. He is, however, very careful himself, as has already been pointed out (cf. above p. 71) to tell the reader in his prefaces that though he has a particular church and its minister in view, it is not the opinions, manners or creed of any society or individual, but the spirit of enthusiasts, their folly and their craft that have engaged his attention.

III. In Prose.

a) Methodism in the Magazines, Essays, and Published Letters of the Period.

"The Gentleman's Magazine." 1731—1763.

This monthly was published by a gentleman [1]) who assumed the name of Sylvanus Urban, and was printed at St. John's Gate, London. It was commenced in the year 1731 and discontinued in 1763. Articles on the most varied topics were offered every month for the instruction of its readers. There were papers on religious, social, political and literary questions of the day, extracted from the principal periodicals then in vogue, *e. g.* The London Gazette, The Weekly Miscellany, The Craftsman, Common Sense etc., as well as from the daily papers, The Daily Post, Evening Post, St. James's Evening Post etc. There were also Home and Foreign News, Court News, lists of births, marriages and deaths, statistics as to the mortality of London and finally a register of the books of the month. The illustrations, if not equal to what is expected nowadays from a magazine of the same standing, are interesting on account of the subjects of them. The nature and value of this periodical can be perhaps best understood by comparing it with "The Review of Reviews" of our own day. The tone is patriotic and royal, but otherwise free from party spirit, so that discussions are carried on by representatives

[1]) Edward Cave, the printer. Cf. Johnsoniana, or Supplement to Boswell. London 1836, p. 366.

of both sides of the subject in question, and that with all fairness to both parties. This principle is not lost sight of even in questions of religion, and we shall see that the editor is true to it in all references to the Methodists, although the reader feels that the general tendency of the Magazine is decidedly against that sect. In the monthly register of books, the works of Wesley and Whitefield and their adherents are announced side by side with those of their opponents. The first reference of this nature occurs as early as the year 1733 (cf. Feb. p. 107). This is the mention of "The Oxford Methodist: Being some Account of a Society of young Gentlemen, in that City, so denominated; setting forth their Rise, Views and Designs" etc.

It cannot, however, be included in the range of this dissertation to quote every work that is in any way related to our subject, for to do that would require too much space without increasing the value of the results. Nor is this necessary for obtaining an impartial account of the attitude of this periodical towards the Methodists. Suffice it to say that the majority of Wesley's and Whitefield's works published before 1763 are here announced. We intend, therefore, only to refer to those articles that are reviewed at length or that have an intrinsic value in themselves; and even here we shall restrict ourselves to those subjects which at the time were of general interest or aroused the spirit of discussion, whereby the reviewer is moved to express his own opinion. These we propose to take in chronological order.

November 1737 (p. 697). A few lines are quoted from a poem which was addressed "To the Rev. Mr. Whitefield, on his Design for Georgia. Anonymous. Dated from Gloucester, Nov. 1st".

> *"Long as Savannah, peaceful stream! shall glide,*
> *Your work renown'd shall be extended wide:*
> *Children as yet unborn shall bless your love,*
> *Who thus, to save them, left your native shore."*

February (p. 89 f.) and March (p. 137 f.) 1738. Articles from "Old Whig" on "Enthusiasm", showing the ex-

tremes to which enthusiasts are often carried and how they should be treated. The second article considers especially "Contemplative Enthusiasm", of which the bad effects, are said to be: 1. A Consumate Ignorance. 2. Total Neglect of Virtue. 3. Unsociable Pride and Arrogance.

March 1739 (p. 127 f.). The Methodists are styled "*those bold Enthusiasts*" in an article from "The Weekly Miscellany", in which an account is given of an unhappy gentleman, who lived many years an infidel and died a believer, but not a penitent, convinced of the truth of a future state, and of his own miserable portion in it. The writer (Dr. Lucas) tries to show that there can be no such state on this side of the grave. "Since God does not give us any certain criterions, whereby to judge, we are never warranted to pronounce an absolute sentence. Tho' ", says he, speaking of the Methodists, the Wesleys, Whitefield etc., "we have some *Spiritual Empiricks* who think *Despair* a most prominent Symptom of Salvation; and accordingly they send People to *Bedlam*, there to repent when they have lost their senses." He further expresses the wish that he could make "an impression upon those *bold Enthusiasts*, who dare to pass a sentence of damnation with less ceremony than a well-bred person would tell another that his hands were dirty". He is, however, very anxious to clear himself from any attempt "to lessen the Malignancy or Danger of Crying Sins, especially if repeated".

May 1739 (p. 238). This month we have a fulfilment of Mr. Urban's promise as expressed in the Dedication to him on his volume for this year. After saying how difficult it was to please everybody the author proceeds:

> *"Is there who controversial Depths would try?*
> *Or to th' amazing Heights of Myst'ry fly?*
> *Their different Lines, lo! Martin, Walker bring*
> *And Whitefield, Wesley, freely lend their Wing."*

Whitefield, accordingly, is allowed to speak in a long article, called "A Method of Confession drawn up by Mr. Whitefield for the Use of the Women belonging to the Religious Societies. Taken from the Original, under

Mr. Whitefield's own Hand". The questions here proposed are mostly in strict accordance with the wording of scripture, but such questions as: "Are you in Love?" — "Does any court you?" — "How do you like him?" must be allowed even by Methodists themselves to be hardly suitable in a class meeting. On the same and following page is a copy of a private conversation of Whitefield's, in which the latter professes to have been very religious, as he thought, but that he was not so until he saw the necessity of the new birth.

There are also articles quoted from the "Weekly Miscellany" for May 5th and 12th. In a very long article the writer is very severe on the Wesleys and Whitefield, comparing them to quacks and mountebanks and calling upon them to leave the Church of England and declare themselves openly as Dissenters, by putting themselves under the protection of the Act of Toleration. They are "bold Movers of Sedition, and Ringleaders of ye Rabble ... They imagine", he says further, "that vast Concourse of *Hearers* are all *Admirers*, whereas most of them would as eagerly attend any other Monster, equally as strange as that of a *Clergyman* preaching in a *Gown* and *Cassock* on a Common" (p. 239 f., cf. also p. 162).

In the same month is an article (p. 255 ff.) from "Common Sense" for April 19th, entitled "Of the pernicious Nature and Tendency of Methodism".[1]) An Enthusiast, it is asserted, is a more formidable enemy to the Church than a libertine, for there is always hope of the latter being reformed. The writer then proceeds to describe a visit to a young gentleman of liberal education, who, he found, had become morose and reserved towards him. He soon learned that he had fallen under the influence of the Methodists and particularly that of a gentleman whom he had taken for his confident. He laments any system that could have such results and proceeds to show the bad effects it may have upon civil society. Here he lets his indignation carry him to extremes when he uses

[1]) Cf. also "Common Sense" June 30th 1739, and below p. 86.

the words of the author of "The Sentiments of a Church of England Man". "*I think*", he quotes, "*it is clear that any great separation from the Establish'd Church, tho' to a new one that is more pure and perfect, may be an occasion of endangering the Publick Peace, because it will compose a Body always in Reserve, prepared to follow any discontented Heads, upon the plausible Pretexts of advancing true Religion and opposing Error, Superstition or Idolatry.*"

He further pretends to be afraid that by preaching to the Colliers of Kingswood, Mr. Whitefield will be the cause of a prodigious rise in the price of coals about the City of Bristol, and asserts that the same gentleman ought not to be allowed to return to Georgia, "because it is of the utmost Importance, to the happy Settlement of a new Colony, that the People of it should be instill'd with an early Love of Labour and Industry, which we may be certain can never be well supported by the pious Discipline of a Methodist".

The last sad consequence arising from the odd notions of the Methodists he believes to be "the unavoidable Ruin and Loss to the Publick, of as many young People of a Liberal Education as shall unhappily fall into their hands", for "slaves to Principles in Religion will carry along with them the Principles of Civil Slavery".[1]) It is hardly necessary to add that this writer's fears were altogether groundless as regards the great majority of Methodists. He himself might justly be accused of the same slavishness to principles in religion which he with such boldness chooses to lay at the door of his opponents.

June 1739 (p. 288 ff.). Extracts from Dr. Joseph Trapp's Sermons on Eccles. VII. 16., entitled "The Nature, Folly, Sin and Danger of being *righteous overmuch*".[2]) The learned doctor accuses the Methodists of being righteous overmuch, and while allowing that "the other extreme is indeed so far more *pernicious*, as it is more common, this is *pernicious*

[1]) Cf. extract from "Common Sense" June 30th 1739. Quoted below p. 86.

[2]) Cf. Wesley's Journals vol. I. July 1st. 1739.

too, and, because not so much observed, is carefully to be guarded against".

In the same month is an extract from a pamphlet, entitled "The Conduct and Doctrine of the Rev. Mr. Whitefield vindicated from the Aspersions and malicious Invectives of his Enemies" (p. 292). The writer says that God raises up special men for special work, and asks where a man of better life and conversation can be found than Mr. Whitefield who has done more towards reforming the people wherever he has gone than perhaps half the clergy of the kingdom have been able to effect in ten times the number of years.

This number further contains Whitefield's answers to the Rev. Mr. T—ck—r with a reply from the latter (p. 292 ff.). These are followed by a poem "On Whitefield's Preaching" (p. 323 f.) and a passage from Whitefield's Journal for Sunday April 29th 1739 concerning Dr. Trapp (p. 329 f.). As regards the poem, it is signed by R. T. and written in heroic couplets. First the Arian preacher is described and then Whitefield is mentioned by name. The palm is given to the latter, though the worldly wise cry:

> "'*What monstrous doctrines!*'...
> *No words for such a preacher are too bad;*
> *Enthusiast, babbler, and a fool run mad*" (p. 323).

The poor in spirit, however, feel their bondage and "*for redemption cry*".

This article is concluded in the July number (p. 358) where Whitefield is spoken of as "a Gentleman, who, by his Enemies, has been held out to the World in a very different light; whose Good has been Evil spoken of, and himself made the Mockery of licentious Tongues".

In the passage quoted from Whitefield's Journal, he writes that he had heard Dr. Trapp at Christ Church preach vehemently against him and his friends upon being righteous overmuch. "God gave me great Serenity of Mind," he continues, "but alas! the Preacher was not so calm as I

wish'd him. His sermon was founded upon wrong suppositions (the necessary Consequence of hearing with other Men's Ears), not to say there were many direct Untruths in it."

July 1739 (p. 358). Wesley is charged with the gross contradiction of asserting in the preface to his Hymns that Faith alone without good works is the only condition of our acceptance with God, and again of saying the opposite in a sermon on Ephes. II. 8., written and published in 1738. The critic thinks it would be better for Mr. Wesley to cease charging the clergy with omitting to preach the fundamental doctrines of the Christian Religion until he has reconciled this contradiction.

"Common Sense" June 30th is again quoted in order to show the impartiality of that periodical in admitting an epistle (signed R. S.) in favour of the Methodists, by way of answer to one inserted May 19th (signed P. Q.).[1]) R. S., while allowing the pernicious tendency of Enthusiasm, asserts that it cannot be suppressed by force without invading religious liberty. It would, indeed, he says, perhaps, be of advantage to the people if all were Methodists, for the latter exclaim against slavish principles and other ecclesiastical impositions. He concludes by saying that P. Q.'s principles as regards separation from the Established Church though to a new one which is more pure and perfect, "are slavish, and carry along with them the Principles of Civil Slavery, for by the same Rule that People must submit to a corrupt Church, they must submit to a corrupt Government" (p. 362).

In the same month are a few verses written anonymously in heroic couplets. They describe the Methodists as a people ruled by the "*Blest Spirit*", as taming their bodies with abstinence, and as depending chiefly on prayer. Their inward and outward life is depicted in very moderate language and altogether in their favour (p. 377).

September 1739 (p. 480ff.). An article taken from "The Craftsman" for Sept. 8th No. 687 proposes the "Scheme of a

---

[1]) Cf. above p. 83f..

new Court of Judicature, in which Methodists are to preside". This is a satire on the corruption of the government officials and on their high salaries for so little work. The number of the new court was to be limited to twenty-four, with an Archon at the head of them; the first Archon to be "the most excellent and industrious Mr. Whitefield, or in his absence the ingenious Mr. Westley". The writer further pretends to prove that his proposed Court of Methodists would not cost half as much as the salary of one single Commissioner of Excise.

November 1740 (p. 568). A Poem, entitled "Two Common Characters by Anonymous". It contains seven verses of four lines alternately rhyming. The subject is obscene and meant to spread the belief that Whitefield's followers were just as likely to indulge their passions as any body else.

January 1741 (p. 26). The reader is this month offered for perusal a long letter which purports to have been written by a Methodist to a Clergyman upon the occasion of a sermon preached by him against Infidelity, in which he urged the great importance of understanding the Holy Scriptures and the weakness of trusting to any trifling or illiterate expounders. From the tone and wretched murdering of the King's English it is obvious that it is only meant as a satire. The annotations added by the contributor are even more indecent than the letter itself. It is carrying impartiality rather too far for such a respectable periodical to allow such obscenities to appear within its covers.

May 1741 (p. 277). Whitefield's Journal for Sunday Oct. 19th 1740 is quoted, in which he says he sees it is his duty to marry and prays God will choose a wife for him. In the number for November 1741 (p. 608) we find the following laconic notice without comment: — Nov. 18. The Rev. Mr. George Whitefield — to the Widow James of Abergavenny in Wales, with 10,000 l.

November 1747 (p. 531). We have here a succinct account of the villanous conduct of Mr. Westley Hall which has been

already mentioned in our chapter on "Methodism in Poetry".[1]) In the following January (p. 22) a letter appears from a Methodist in which he complains that the Salisbury correspondent had placed the fault of one deluded man to the account of thousands, and expresses his regret that one who from his own confession knows the Methodists so well, should speak of them with such malice. The editor adds by way of note: — "Our impartiality is called upon to insert the above letter. But in our opinion the writer of it should have considered, whether instead of defending the *methodists*, who are not accused, he has not brought a severe charge against the letter-writer, whose motive might not be malice, or *design to injure* his neighbour's reputation, but the discharge of his conscience, to prevent his *neighbours receiving injury*." Though the Salisbury correspondent, it is true, does not actually attack the Methodists as a body, yet his words seem to imply that he intended it to be so understood. Two other letters on the same subject in the Supplement for the year 1747 also took it in this light.

May 1748 (p. 236). Curiously enough Whitefield's death in Georgia is announced, which of course had to be contradicted in the next number. The reverend gentleman lived another twenty-two years!

November 1750 (p. 503). Specimens are given of Moravian Divine Poetry with a note from the editor to the effect that these hymns were supposed to have been published by Mr. Wesley, whose people were very industrious in dispersing them in order to shew how vastly inferior they were to Mr. Wesley's compositions for psalmody, "which indeed shew a poetical genius".

March 1751 (p. 115). In this month is begun a discussion which is continued and prolonged in the months of April (p. 152), May (p. 202f.), June (p. 274), July (p. 304), September (p. 400), and October (p. 446). Whitefield is accused of giving a shocking account of human nature by asserting that "man by nature is *half-brute and half-devil*". The opponents used as

[1]) Cf. above p. 56.

the principal argument the goodness of God and appealed especially to the following passages of scripture, Acts XVII. 29, Matt. XVIII. 4 and Romans II. 14. 15. In the defence it was represented by Whitefield's vindicator that the former had never stigmatized human nature but as degraded by corrupt propensities, principles and practice.

March 1756 (p. 103). A letter appears from Wesley on the truthfulness of the account given of the fall of Whiston Cliff near Black Hambleton, in Yorkshire.[1] In answer to the wish expressed by the editor for further confirmation two articles appeared in the months of April and June by John Langhorne, the translator of some of "Plutarch's Lives".

March 1760 (p. 151). Upwards of £400 were collected at Whitefield's chapel and tabernacle for the relief of the distressed protestants in and about Custrin in the New Marche of Brandenburgh.

July 1760 (p. 325 f.). "An Account of the Minor, a new Comedy of three acts by Mr. Foote".[2] In commenting on this farce the editor says that the principal object of it is the *Manners*. "It is, however," he continues, "by no means deficient in fable and incident. As it is by the author adapted to his own peculiar abilities, it is in many respects different from other productions of the same kind and is a very spirited and useful satire, very properly directed." This article is followed in November (p. 502 f.) by some extracts from "Christian and Critical Remarks on a Droll or Interlude, called the Minor", and by Foote's answer. The latter asserts that his piece is a comedy and not a droll or interlude, and hopes that the characters are not strained above the modesty of nature nor their employment unsuitable to their rank, or inconsistent with their situation. He pretends to answer all the objections that had been made by a follower of Whitefield. These answers are sometimes very specious,

---

[1]) Cf. also Tyerman vol. II. p. 212f. and Wesley's Journals vol. II p. 331 ff.

[2]) Cf. above p. 19 ff.

but generally superficial, while it goes without saying that they were regardless of all reverence.

February 1761 (p. 92). In the "Historical Chronicle" of the Magazine for this month we have another statement as to collections at Whitefield's tabernacle. This time, upwards of £550 were taken for the sufferers by the fire at Boston, in New England, and the plundered protestants in the New Marche of Brandenburgh.

May 1761 (p. 204). A long discussion which is carried on through the four following months is here commenced on Mr. Hervey's doctrine of imputed righteousness. There is a great deal of bickering about words and much bitterness of feeling. Instead of keeping to the points in question the arguments get very prolix.

December 1761 (p. 601). In the "Historical Chronicle" we read that £300 were paid by Whitefield into the hands of the Rev. Mr. Ziegenhagen, His Majesty's German chaplain, being the contribution of the Welsh Methodists, towards relieving the distresses of the Prussians in Germany.

January 1762 (p. 46). The Announcement of the death of the Rev. Mr. Whitefield's wife.

The last reference to the Methodists, apart from the lists of books, is to be found in the month of June 1764 (p. 278 f.) This is in a description of Liverpool in which town it is said the Quakers had a meeting-house, as also the Methodists, "so that any person may suit his religion to his fancy".

If we ask ourselves what the result of this survey is, we must conclude, first, that this magazine assumed an attitude of fairness and impartiality towards the Methodists by admitting articles from their own party as well as from that of the enemy. Every opportunity was allowed them to defend their doctrines and their characters. Mr. Urban publishes articles and verses that are in favour of this sect though in no way polemical. In support of this statement we need only refer to the verses on Whitefield (Nov. 1737), the poem on his preaching (June 1739), the extract from his Journal (June 1739), the verses on the Methodists (July 1739), the

article from "Common Sense" (July 1739), the defence of the Methodists in the affair at Salisbury (Nov. 1747), and the vindication of Whitefield in the discussion on the Depravity of Man (March etc. 1751).

Secondly, we see that when the reviewer thinks the Methodists are in the right or sees anything in their work that he can recommend, he is not slow to express his approval. On the other hand again, he does not hesitate to condemn the false arguments or unjustifiable zeal of the advocates of the opposite opinions. The following references may serve as a corroboration of this: — The reviewer's praise of Wesley's Hymns (Jan. 1750) especially as compared with those of the Moravians, Wesley's account (March 1756) of the fall of Whiston Cliff, and the announcement of the collections made by the Methodists for their distressed fellow-men in Germany and America (March 1760, Feb. 1761, Dec. 1761). We cannot, however, overlook the fact that the proportion of articles quoted in this magazine with a view to damage the good reputation of the Methodists as a body far exceeds those cited in their favour.

"The Monthly Review. A Periodical Work giving an Account, with proper Abstracts of, and Extracts from the New Books, Pamphlets etc. as they come out."

This is the title of the next magazine we propose to consider from the point of view of Methodism. The first volume appeared in the month of May 1749. That the undertaking was prosperous is shown by the fact that it continued to be published in the original form with two and three volumes a year up to 1790, when a new series was commenced which appeared up to the year 1836, when it was again republished in a new form. The plan of this periodical is different from that of the "Gentleman's Magazine", being strictly a literary paper; the print, moreover, is much larger and the paper better, so that even at the time of publication the simple effort of

reading must have been attended with a higher degree of pleasure than that of the former. A very considerable part of it is devoted to religious controversies and reviews of theological works, and among others a very fair share, in fact a great deal more than in the Gentleman's Magazine, to those of the Methodists. In the following pages we shall try by suitable references and quotations to show the attitude assumed by it towards the Methodists and their leaders.

August 1749 p. 280 ff. The first reference is to be found in the review of a work which was directed especially against the Methodists and which gained a considerable reputation in its day. This was "The Enthusiasm of the Methodists and Papists compared". [1]) The first part of this work together with a reply from Whitefield had already been published before the first number of the Review. Then a second part, with a preface to Whitefield, was published and it is this part which is here reviewed most especially. The author, though allowing the need of a reformation, does not believe it can be accomplished either by an enthusiastic or fanatical head. He calls the Methodist preachers "the most wild and extravagant, the most ridiculous, strolling, fanatical, delirious, and mischievous of all the saints of the Romish communion". He further charges the Methodists with being hypocrites, with traducing the clergy, with being attended by a sturdy set of followers as their guards, with constantly producing something novel or uncommon to prevent the itch from going off, and with ascribing their zeal to the extraordinary interposition of heaven setting its seal to their mission. Yet he owns, that for want of leisure, or inclination, he has never seen several of their works, and has relied chiefly on their "Journals". Whitefield, in his answer, defends himself from the several charges, but confesses that he had said several unguarded things about Archbishop Tillotson and had "unwarily dropped up and down in his journals several things that had given too much occasion for reflection". He then proceeds to give an account of the doctrines held by

[1]) Cf. above pp. 39 and 67.

the Methodists which he plainly says are those of the reformation. The conclusion of this review is given in the following month of September (p. 321 ff.). In the preface to Whitefield, "the comparer", says the reviewer, "answers Mr. Whitefield's objections in order, one after another, with an air of triumph, and indeed in so masterly a manner, as seems to bid fair for putting a speedy end to the controversy". The comparer among other things tries to make much of the divisions and offences among the Methodists themselves. In the second part of his work the author of "The Enthusiasm etc." finds among the papists parallel instances of the charges he brings against the Methodists. In nineteen sections he speaks of their triumph on account of their success in preaching, of their extravagant language, of their pretensions to the special favour of God, and of their mutual jealousies, including those of Mr. Wesley and the Moravians as well as those of Mr. Whitefield.

In conclusion the reviewer, who is himself evidently tired of the whole discussion, writes: — "But what need we quote more? Let us stop here, and ask with the Comparer, is this methodism? 'And reign such mortal feuds in heavenly minds?' But how stands the question among the disciples? Why, one party sticks to Whitefield, whose *another* gospel is better than Wesley's *another gospel.* A second party sticks to Wesley for just as good a reason. Some are so lost to grace, that they *renounce both* of them, leaving methodism totally in the lurch. In general they are all by the ears."

D e c e m b e r 1749. Art. L. p. 114. The reviewer in his remarks on "A Letter to the Rev. Mr. George Whitefield occasioned by his Remarks on a Pamphlet, entitled 'The Enthusiasm'" etc. shows his desire to be impartial by expressing his opinion that the author is "a bigotted Churchman and is angry with the Methodists not so much for deviating from the principles of the true primitive church of Christ, as for having the assurance to slight the establish'd doctrines of the church of which he is a member". He concludes by saying that he has not room for a particular view of the author's animadversions on Mr. Whitefield.

November 1750. Art. VIII. p. 33. "The Impostor detected: Or the counterfeit Saint turned inside out. Containing a full Discovery of the horrid Blasphemies, and Impieties taught by those diabolical Seducers called Methodists etc. By John Kirkby, Rector of Blackmanstone in Kent."

The reviewer points out that the expectations raised by the title are not fulfilled. The author rails at Mr. Wesley as the "Impostor", but produces no facts against him. He shows himself to be a churchman of violent spirits and principles. As the author disclaims in his last paragraph on "this great calamity that has befallen the church and which calls for the solemn fasts and humiliations of the same, to beseech God to preserve us from the vengeance which these abominable blasphemies and daring impieties threaten every day to bring upon us", the reviewer is moved to say in conclusion: — "We are, after all, extremely glad to find our author is not so far gone in zeal, as to propose other means for bringing back these deluded people to their right minds, than constant and earnest intercessions put up for them at the throne of grace."

November 1750. Art. XI p. 36. An extract is given from Wesley's "Journals" (Sept. 3rd 1741—Oct. 27th 1743) with the laconic remark that "the tract is so much of a piece with the extracts from the methodist journals given in our first volume [1]) that we shall say nothing more of it here".

September 1751. Art. XXXV. p. 296. "The Enthusiasm of the Methodists and Papists compared. Part. III."[2]) The reviewer takes this opportunity of saying that the learned and ingenious author had addressed this part to Mr. Wesley and that it is filled with just and severe, but general animadversions, not only on the Wesleys, but the whole tribe of methodist preachers.

January 1752. Art. XIV. p. 80. "A Third Letter to the author of a Piece entitled, 'The Enthusiasm of Methodists

---

[1]) Cf. pp. 280, 321.

[2]) Cf. above p. 92 f.

and Papists compared'". Mr. Perronet, the author, is spoken of as a smart controversialist, and the most formidable antagonist that had entered the lists against the comparer in defence of the Methodists.

April 1752. Art. XI. p. 312. "Predestination calmly considered. By John Wesley M. A." In recognition of Wesley's services in the discussion on the subject of this pamphlet it is said here that he "smartly, and in our opinion successfully encounters the doctrine of unconditional election and reprobation".

In the Appendix to Vol. VIII. Art. LXI. p. 484, is a notice of the notable expostulatory letter addressed by Whitefield to Nicholas Lewis Count Zinzendorf and lord advocate of the Unitas Fratrum.

January 1755. Art. I. p. 75. "A Dissertation on Enthusiasm etc. By Thomas Green M. A. Vicar of Wymeswould." The reviewer speaks of having read this dissertation with no small pleasure, for, he says, the author writes with candour and judgment and with a seeming desire of promoting the interests of sober and rational piety.

June 1755. Art. VII. p. 479. About the account by Whitefield of the extraordinary processions and other ecclesiastical entertainments he had seen at Lisbon, the reviewer contents himself with saying but very little. He is, however, impartial enough to say that Mr. Whitefield "expresses a just and manly resentment of the miserable bigotry of the Portuguese, and the priestly delusion with which they are so blindly led into even more ridiculous fopperies than ever disgraced the pagan theology".

March 1756. Article VII p. 256. A compliment is paid Wesley for his letter to Law, occasioned by his tracts on the "Spirit of Prayer" and the "Spirit of Love". His observations are said to be very pertinent and sensible, and his advice excellent. In the following Article VIII p. 257 Whitefield is complimented on his "Address to Persons of all Denominations, occasioned by the Alarm of an intended Invasion".

November 1757 p. 445. "The Doctrine of Original Sin, according to Scripture, Reason and Experience. By J. Wesley." This work was called forth and directed against Dr. Taylor's writings on the same subject. Wesley speaks of the former's scheme as being "more dangerous than open Deism itself". After quoting a long passage in which Wesley tries to prove the fact of original sin from scripture, the reviewer makes the remark that it was not with pleasure, but with reluctance that he had been obliged to exhibit specimens of Mr. Wesley's manner of arguing, but that otherwise his remarks would have appeared groundless and have been suspected to have proceeded from partiality. He professes, however, that he had quoted them not to shew the weakness of Mr. Wesley's cause, but the insufficiency of the arguments he used. After again citing Wesley who asserts that the source of sin was Adam, the reviewer concludes his criticism by saying that such arguments which exhibit much affection of learning and critical skill cannot fail to disgust the judicious, as much as they will please and gain admiration from readers of a *certain* complexion.

November 1759. Art. XXIV. p. 456. As a result of the discussions on Dr. Free's "Articles proposed to the Court of Assistants of the Worshipful Company of Salters", [1]) the reviewer begs the doctor to put aside his fears that the established religion will be totally undermined and to take to himself the excellent advice which Gamaliel gave to the Jews.

October 1760. Art. X. p. 327. "A Letter from the Rev. George Whitefield B. A. to the Rev. Laurence Sterne M. A." is at once stamped as being nonsensical and profane. "The impudence of our low, dirty, hedge-Publishers", says the reviewer, "is now risen to a most shameful height. To take such scandalous liberties with names, as is here done with that of Mr. Whitefield, is surely un-

---

[1]) Cf. May 1758. Art. XXXVI. p. 499; Appendix to Vol. XVIII. Art. XXVIII. p. 654 f.

sufferable, in any well-regulated community! and if it is not in that Gentleman's power to procure redress of such a flagrant injury, it is high time to provide the means of preventing, or punishing, such audacious proceedings for the future."

As in the "Gentleman's Magazine",[1] so also here we find several articles[2] on the subject of Mr. Foote's "Minor". The reviewer considers that he acquitted himself much better in the serious than in the ludicrous part of his "Letter to the Reverend Author of the Remarks, Critical and Christian on the Minor".[3] "It is a crude piece", he says, "thrown out with little regard to method or correctness, but what more could be expected from such a volatile Genius?" A letter[4] on the same subject to David Garrick, with the intent to prove it to be unfit for representation, is highly approved of by the reviewer, and yet in an article on the "Life of Erasmus"[5] the methodist preachers are spoken of as affected actors who affect their auditors also, and it is said further that against such impostors and hypocrites argument avails but little. "Therefore we cannot but greatly extol the design of the Mimick, who lately attempted to expose this sect to ridicule; though we think his performance, in many respects, highly reprehensible, not to say contemptible." The reviewer thus shows himself to be fully in sympathy with the motives which incited Foote to write his play, although he is obliged to criticise his performance more severely than he cares to.

August 1761 p. 121. The reviewer quotes largely from a letter addressed to the Rev. Mr. Whitefield in which the principles and practices of the Methodists are considered. It is said to be couched in very seasonable and moderate terms and that the friends of a rational method of treating religious

[1]) Cf. above p. 89f.
[2]) Oct., Nov. 1760, Feb. 1761.
[3]) Oct. 1760. Art. XI. p. 328.
[4]) Nov. 1760. Art. V. p. 407.
[5]) Sept. 1760 p. 199.

subjects, who wish to see the principles of the Methodists shown in a clear light, only need to read this pamphlet.

December 1761 p. 414f. "Sermons on various Subjects. By the late Rev. Mr. John Downes, formerly Rector of St. Michael, Wood Street, and Lecturer of St. Mary-Le-Bow." Though the author's style is admitted to be clear and manly, it is said that it is not correct. As far as the severe attacks on the Methodists are concerned "this work", says the reviewer, "is very reasonable and will be agreeable to every rational Christian". On the other hand, Mr. Tyerman, [1]) speaking of this author's bitterness and trenchant railings, quotes a letter from Wesley, [2]) in which the latter says that if Mr. Downes can prove any one of the charges he has advanced against him, he may call him not only a wolfling or a wolf, but an otter, if he pleases.

September 1762. Art. XXXVI. p. 235f. The reviewer is here more severe on the moral character of the Methodists than he is elsewhere, and we think unjustly, for though the immediate subject in question is fanatical and anything but edifying, yet it is not right to suggest immoral thoughts and charge them to the whole body of Methodists. The book reviewed is called "The Seraphical Shepherd. Being a very remarkable Account of a Shepherd in France, about eighteen Years of Age; who, without any other Means than the Scriptures, and the teachings of God's holy Spirit, attained to a very uncommon and evangelical knowledge of the true God, and Jesus Christ whom he hath sent. Translated from the French, with Notes, by Cornelius Cayley." This long title sufficiently explains the nature of the book itself. The same Mr. Cayley had several years previously published an account of his own conversion which was also reviewed in this periodical. [3]) Mr. Cayley is not actually spoken of as being a Methodist, but as one of "our modern saints", and yet it seems to be taken for granted

---

[1]) Vol. II. p. 342ff.

[2]) Dated Nov. 17th 1759.

[3]) Cf. Appendix Vol. XIX. p. 615.

that he was one, for after quoting some verses of his from a dedicatory epistle to Jesus Christ in which the writer says: —

> "... *at thy wounded, pierced feet,*
> *With Mary, I will take my seat,*"

the reviewer continues, "Who this Mrs. Mary is, that is to bear Mr. Cayley company on the occasion above intimated, we are not informed; but, doubtless, it must be some favourite female Saint, from the purlieus of Moorfields or Tottenham Court. Aye! aye! let these Methodists alone for a tête-à-tête with the Ladies! Sly rogues! wherever they take up their quarters, they are seldom at a loss for good accommodation!" If this is not a libel, what is?

From November 1762 to December 1763 a great deal of space is allotted to articles on the Bishop of Gloucester's "Doctrine of Grace", in which he is said by the reviewer "to maul" poor John Wesley without mercy. Of Wesley's defence it is said that "he has answered the Bishop's book with all that art, address and specious appearance of primitive integrity, decency and dove-like innocence, which must be naturally expected by such as are acquainted with the character of a man who is so much master of his own, as well as of other men's passions".[1]) The reviewer thus doubts Wesley's sincerity and further speaks of his 'Jesuitical evasions'. A letter[2]) purporting to be an answer to Mr. Wesley from the learned doctor Samuel Chandler is declared to be very impertinent and even worse than that, a forgery.

May 1763. Art. I. p. 394. A pamphlet is reviewed in which Whitefield makes some observations on some fatal mistakes in "The Doctrine of Grace". The reviewer has to confess that Mr. Whitefield made two or three pretty successful sallies, in which he turns the artillery of his antagonist upon the Bishop himself, but says that the latter might retort upon his adversary what he in his turn has been charged

---

[1]) Cf. March 1763 Art. V. p. 235.
[2]) Cf. April 1763 Art. V. p. 315.

with. Whitefield's closing words are recommended to the serious consideration of all the clergy. The former quotes the answer given by Bishop Burnet who, on being asked how the progress of puritan ministers could be stopped, replied: "*Out-live, out-labour, out-preach them*". Similar advice is given by John Andrews L. L. D. of St. Mary-Hall, Oxford, in a article quoted in December 1763 (p. 428ff.).

March 1765. Art. II. p. 226. Wesley is referred to as being a very free-thinker compared with the Rev. Mr. Hervey, "who, poor, honest, simple soul! was indeed far gone in fanaticism".

January 1768 p. 51. For the first time in this Review Charles Wesley appears on the scene on the occasion of a severe criticism of his "Short Hymns on select Passages of the Holy Scriptures".[1]) The reviewer gives specimens of the worst in the collection and then speaks of the language as "spiritual Billingsgate" and of the hymns themselves as "the prettiest pieces of Moravianism". He does not even mention that the volume contained any good hymns at all, but excuses the author by supposing that he had thus burlesqued the Scriptures quite undesignedly. As if he were conscious that he had not been speaking in earnest, he says: — "Seriously, are these rhyming enthusiasts not apprehensive of the fate of Uzziah on account of their indecent freedom with the holy word of God?"

In the discussion caused by the expulsion of six students from Edmund Hall, Oxford, on account of their methodistical principles, the reviewer is in full sympathy with the authorities. He is, however, obliged to acknowledge the force of the defence of the students in a pamphlet called "Pietas Oxoniensis" by a Master of Arts of the University.[2]) He thinks that it is likely to do a great deal of harm if not properly exposed and refuted.

---

[1]) Printed 1762.

[2]) June 1768 Arts. XLIII—XLV. p. 511 ff. See also: Feb. 1769 Art. XXIX. p. 164. June 1769 Art. XXVI. p. 515; Art. XXVII. p. 515.

February 1769. Art. XXIV. p. 162. The most extravagant expressions used against the Methodists are perhaps to be found in Samuel Roe's "Enthusiasm detected and defeated". He is said to be the greatest enthusiast against enthusiasm ever to be met with, and to have represented the Methodists as the "saddest wretches!" He proposes that the government should have the tongues of the Tabernacle preachers and of all Field-teachers cut out! Whereupon, the reviewer suggests that perhaps Mr. R. would be the only man in the kingdom who would undertake to put this sentence into execution.

On the occasion of Mr. Whitefield's death at Newberyport, near Boston, New England, on Sept. 30th 1770, quite a number of sermons, and discourses are announced in the Review.[1]

January 1771. Art. XLIII. p. 90. "A Monody on the Death of the Reverend Mr. George Whitefield." In spite of a number of passages which the reviewer quotes as being inelegant, he confesses that though unequal, it is in many places truly poetical. Having expected trash he was agreeably disappointed.

In the following article (XLIV. p. 90 f.) which has for its subject another poem on the death of Mr. Whitefield, the reviewer is very laconic, possibly in consequence of the author professing not to care a pin for the reviewer. The latter answers that he is sorry that the reviewers do not stand in a more respectable light with so extraordinary a genius, for there is something altogether striking in the novelty of his ideas, of which he proceeds to give four specimens. It will be here sufficient to quote two. Mr. Whitefield's tongue, the poet tells us, was loosed by prayer; and what then? — Why then he was silent:

> *"Prayer loos'd his guilt-bound tongue, his lifted hands*
> *In silent rapture then his God ador'd."*

[1]) Nov. 1770 p. 406, Dec. 1770 p. 504, July 1771 p. 79.

He next informs us what this great man endured; and that was — what everybody else endures!

"Each season's various changes he endured."

Of Charles Wesley's "Elegy" [1]) on the same occasion the reviewer takes no notice, except to find fault with a single passage:

"Till quite forsaken both of man and God,
Jesus appear'd, and help'd his unbelief."

"We have been told by most divines", says the reviewer, "that the Author of our religion was both man and God; many have asserted that he was no more than man, but Mr. Charles Wesley it seems will have it that he was neither." It seems quite evident that the reviewer himself did not understand the passage. The next article is also a review of an elegy on Mr. Whitefield, by B. Francis. Here again the reviewer limits himself to render prominent a passage which to him seemed to be all the more humorous in a doleful elegy:

"The gay, the wanton, for redemption groan,
And drunkards thirst — for living streams alone."

May 1771. Art. XXVII. p. 421. In the dispute carried on between the Rev. Mr. Toplady and Thomas Olivers, occasioned by the attack of the former on Mr. Wesley, [2]) after shewing that the champions are well-matched, especially as to rough language, the reviewer makes the following severe, but just remark: "But is it not shameful that, instead of being busied in some honest and useful occupation, any persons should employ their pens in a manner which, among some kind of readers, may tend to expose religion itself to ridicule or neglect!"

March 1772. Art. XII. p. 226. "Eighteen Sermons preached by the late Rev. George Whitefield

[1]) Feb. 1771. Art. XXXVIII. p. 174.
[2]) June 1770. Art. XXIII. p. 482.

A. M." The reviewer again contents himself with picking out a few of the most extravagant passages and describes them as "strongly characteristic of this celebrated itinerant preacher". He, however, feels himself obliged to tone down this criticism when he comes to review "The Works of the Reverend George Whitefield".[1]) Here, speaking of that gentleman's sermons, he says: — "We perceive in them very few of those peculiar flights of fancy, and strong touches of tabernacle oratory, which so richly abounded in a late volume of his discourses, noticed in our Review. They are, indeed, for the most part, such discourses as might be expected from a sober, sensible and pious Calvinistical preacher". At the same time he refers to one sermon which, he says, had been taken *verbatim* from one of the celebrated Dr. Doddridge's and published by Mr. Whitefield as his own. "In that case", the reviewer asks, "what are we to think of the conduct of Mr. Whitefield, whom we have always regarded as an honest enthusiast? honesty and enthusiasm being by no means incompatible."[2]) However, in his remarks on the "Memoirs of the Life of the Rev. George Whitefield",[3]) by the Rev. John Gillies D. D. he admits that "this 'great apostle of the present age' was without doubt, a most extraordinary man; and we believe, very sincere in his ministry".

In the long dispute between the Calvinists and Antinomians, on which subject articles appear from December 1771 to January 1775,[4]) the reviewer takes up a neutral position and constantly laments that such talents should be wasted in disputing questions in which neither party will lay himself open to conviction, and which consequently do far more general harm than good. He compliments Mr. Fletcher on

---

[1]) July 1772. Art. XXXIV. p. 79.

[2]) Cf. Appendix Note E. p. 160.

[3]) Sept. 1772. Art. XXXVI. p. 249.

[4]) Dec. 1771 Art. XXXII. p. 500; April 1772 Arts. LXXI., LXXII. p. 468; Aug. 1772 Arts. LI—LIV. p. 159f.; Nov. 1772 Art. XIII. p. 397; March 1773 Arts. XV., XVI., XVII. p. 240; July 1774 Art. LI. p. 78; Jan. 1775 Art. LI. p. 93.

"his sober, decent and seasonable defence against the sharp attacks of Messrs Shirley, Hill etc.", [1] but speaks of Mr. Hill's weapons being "wit and argument which he handles so dexterously, that we cannot help wishing to see them more usefully employed".

September 1774. Art. XIII. p. 234ff. "Thoughts upon Slavery. By John Wesley A. M." With the views here expressed the reviewer agrees entirely and quotes at large. In the following article he even takes up cudgels for the reverend gentleman against the writer of "A Supplement to Mr. Wesley's Pamphlet, entitled Thoughts upon Slavery", in which the latter tries to use the *argumentum ad hominem* against Mr. Wesley, in order to lead his readers totally away from the subject in question, by seducing them to a laugh at the Methodists. The reviewer, however, justly remarks that all this does not prove that "the tyrannic dominion we assume over the negroes is either consistent with religion or humanity" (Art. XIV. p. 237).

October 1775. Art. XV. p. 349. "A calm Address to our American Colonies. By John Wesley A. M." This address called forth a lengthened and heated controversy on the subject in the Review. [2]) Wesley's opponents deal very severely with him, accusing him of being a Jacobite, of acting the political incendiary, of Jesuitism, and of having an American bishopric in view. The reviewer points out that Mr. Wesley's address is simply a revival of the principles expressed by Dr. Johnson in his celebrated pamphlet on Taxation, [3]) and he further laments that Mr. Fletcher had thought it necessary to defend such Jacobitical doctrines. Neither Dr. Johnson's nor Wesley's opinions on the liberty of colonists can be approved of even apart from the judgment we can nowadays form on this particular sub-

---

[1]) April 1772 Art. LXXII. p. 468.

[2]) Cf. Oct. 1775 Art. XVI p. 350; Nov. 1775 Arts. XII., XIII., XV., XVI. p. 438 ff.; Dec. 1775 Art. XV. p. 514; April 1776 Arts. XI. XII., XIII. p. 325 f.

[3]) Cf. Review, March 1775 Art. XV. p. 253.

ject from the coign of vantage of present criticism, but no one can surely doubt the sincerity or the disinterestedness of the one or the other of these two faithful subjects of their king and country.

Of two of Wesley's works on non-theological subjects that appeared about this time, neither meets with the full approval of the reviewer. On the contrary, his "Primitive Physic" is said to show the most disgraceful ignorance, and though the reviewer has to admit that Mr. Hawes, the apothecary, in his "Examination" [1] of this work is not always accurate and sagacious, he allows that his animadversions are commonly just and that he has satisfactorily evinced the dangerous tendency of the work.

Of Wesley's "Concise History of England",[2] the reviewer does not see that the compiler has carried out the purpose he had set before him, namely, that of publishing a Christian history, "for", he says, "religious observations are not so frequently interwoven with the narration, as might be expected from a man of good sense and warm piety".

We think that the reviewer again carries his impartiality too far in condescending even to a criticism of the low effusions of an anonymous would-be poet. These are entitled "The Saints, a Satire; Perfection, a poetical Epistle; Sketches for Tabernacle Frames, a poem"; and "The Love Feast". [3] They are all unmerciful attacks on Wesley, his associates and his followers and are usually accompanied by ungodly frontispieces. They are severely criticised as they deserved, but the reviewer does not express his indignation strongly enough at the object for which these "excruciating rhymes" were composed. He contents himself with exclaiming: — "Poor old John Wesley!" Finally, however, in the number for June 1779 [4]) when he has to review two more performances of a similar character, he is

---

[1]) May 1776 Art. XXXVIII. p. 419.
[2]) Jan. 1777 Art. XXIX. p. 71.
[3]) Cf. above p. 64 f.
[4]) Arts. XXIX., XXX. p. 478.

quite surfeited with this low satire and asks why the author does not expend his poetic ammunition on knaves and hypocrites in which the nation abounds. The titles of these two poems are: "Fanatical Conversion; or Methodism displayed", and "Voltaire's Ghost to the Apostle of the Sinless Foundery". Referring to the latter, the reviewer remarks that "the ghost of M. de Voltaire may, indeed, condescend to cope with an itinerant preacher; but the living Voltaire would not have deigned to notice so unequal an antagonist".

March 1781. Art. VI. p. 209f. "The Ancient and Modern History of the Brethren (Unitas Fratrum). By David Crantz. Translated from the German by Benjamin La Trobe." In reviewing this work the reviewer takes the opportunity of quoting Dr. Warburton as having said that Mr. Wesley, according to his own words, "*could* a tale unfold" to the great discomfiture of the Moravians. The reviewer asks why Mr. Wesley did not reveal what he knew and so do an essential service to the church. He can only conceive that it was done purposely and artfully, so that imagination might make it to be much more serious than the reality. But on the supposition that Mr. Wesley could relate a story "a thousand times worse than anything that had yet been told of these wretches", he asks further, if on that account the whole church is to be branded with infamy, because some of its members have wickedly abused its institutions? "Mr. Wesley, for his own sake", he concludes, "and for the sake of Methodism in general, must answer these questions in the negative."

September 1781. Art. IX. p. 232. In considering "A Persian Epistle from Solim, Eunuch at the Grand Seraglio at Ispahan, to the Rev. Dr. Martin Madan, on the publication of the late Koran, called Thelyphthora", the reviewer takes the opportunity of defending the Methodists as a body against the attack made on them in the poem, which is principally directed against Westley Hall, whose teachings were held in abhorrence and contempt by John Wesley.[1])

---

[1]) Cf. above pp. 33 and 56.

From this date up to July 1789 we have found only one reference to the Methodists and that in March 1785.[1]) This gap points to the fact that the new sect was being gradually recognised as a factor in the community and was allowed to follow its own devices without any fear of persecution. The reference above mentioned is a review of the "Bibliotheca Topographica Britannica", in which particular notice is taken of the Wesley family, but especially of the founder of Methodism, "to whose character", says the reviewer, "it seems to do justice, at the same time that it pleads for him, not only as an excellent companion, but in spite of censure, an honest man". Strangely enough very little notice is taken of his brother Charles.

Before 1791, the year of Wesley's death, we have but two or three unimportant articles on the subject of Methodism. In the latter year, however, we have several reviews which were caused by the publication of Colet's "Impartial Review of the Life and Writings; public and private Character of the late Rev. Mr. John Wesley";[2]) of "Lines in Memory of the Rev. Mr. John Wesley;[3]) of Whitehead's "Sermon" at Mr. Wesley's funeral;[4]) of "Wesley's Letters" by Dr. Joseph Priestley; and of John Hampson's "Memoirs of Mr. Wesley".[5])

Further, "The Life of the Rev. John Wesley" by Dr. Coke and Moore was reviewed in September 1794[6]) and that by Dr. Whitehead in October 1794[7]) (vol. I.) and in June 1797[8]) (vol. II.).

In all these cases the reviewer maintains his old position of impartiality, despensing blame and praise where he thinks they are due. Of Colet's "Life", he says that the author (a nephew of Wesley) had been too eager to be the first

---

[1]) Art. VI. p. 189 ff.
[2]) June 1791 Art. XXXI. p. 218.
[3]) July 1791 Art. XXXIII. p. 342.
[4]) July 1791 Art. LIV. p. 356.
[5]) Dec. 1791 Art. IV. p. 389 ff.
[6]) Art. IV. p. 28 f.
[7]) Art. VIII. p. 159.
[8]) Art. IV. p. 137.

in the field and that he had left impressions which were rather disadvantageous to his uncle. A little more time, thought and judgment might have improved his performance.

With the "Lines in Memory of Mr. Wesley" the reviewer is pleasingly disappointed and after quoting a long passus from the poem concludes by saying: — "Wesley's real *worth* is, in our opinion, demonstrated by nothing more convincingly, than by his dying (reader, forgive the pun) *worth* nothing. It proves that the influence, which he acquired and long preserved over a numerous sect, was not employed to any sordid purpose. The poverty of such a man enriches his fame."

In speaking of Mr. Whitehead's "Sermon", the reviewer again takes the opportunity of bearing testimony to the character of Wesley. He says: — "If Mr. Wesley's sentiments were not the truth, he certainly treated them as if they were; for it is impossible that any man could be more earnest and indefatigable in propagating them than he was. His life was truly apostolic, and even those who find themselves unable to receive his tenets are nevertheless irresistibly prompted to venerate the man." In a note we read that this testimony is borne with sincere pleasure, notwithstanding the severe censure which Mr. Wesley thought fit to pass on the review in one of his journals on account of some sentimental differences with him in respect to some religious speculations. Hampson's "Memoirs" are criticised very favourably by the reviewer, who believes the author to be a faithful biographer, though he thinks it probable that "very partial friends and warm admirers of the Apostle of Methodism may, in some places, be displeased with them". The most prominent feature of Wesley's character is considered by Hampson to be fondness for power and he asserts that "during the last ten or fifteen years of his supremacy, he was the most absolute of monarchs". It must, however, not be forgotten that Hampson and others, who could not agree with Wesley on points of church government and whose names were after-

wards (1784)[1] omitted in the selection of representatives made according to the Deed of Declaration — Methodism's Magna Charta, drawn up for the special purpose of defining what was to be henceforth meant by the term "Conference" —, had thus to experience their leader's power in a special degree. Wesley also wrote a vindication of his so-called "power" as early as at the conference of the year 1766.[2])

Wesley's "Life" by Dr. Coke and Mr. Moore is said to contain every important and interesting fact in the life of that great man, but otherwise the reviewer is rather bitter in his remarks, especially because the work is drawn up in the "methodistical style", and the authors lay too much stress on the violent emotions which were considered to be of necessity attendant on conversion. In conclusion, the reviewer affirms that, in spite of their aversion to be called Dissenters, the Methodists really do come under this denomination, for though admitting the doctrines, they will not submit to the authority of the National Church.

Of Dr. Whitehead's "Life of John Wesley" the reviewer speaks in the highest praise. "It is", he says, "superior in point of composition and accuracy, and loses nothing when compared with his competitors." The perusal of the second volume induces him rather to heighten than retract his former encomium and he concludes by designating the work "the most authentic, as well as the best written life of the extraordinary man whom it celebrates".

In reviewing the Review as far its attitude towards the Methodists is concerned, we are again, as in the case of the "Gentleman's Magazine", necessitated to recognise the spirit of opposition to Methodism in general. This spirit of opposition is, however, not always equal. The reviewer tries to be impartial by admitting articles or rather by reviewing articles on all phases of the question. Sometimes he is very bitter and sarcastic. At other times, he expresses himself more moderately and occasionally says a word or two of compli-

---

[1]) Tyerman vol. III p. 422.
[2]) Ib. vol. II p. 577 ff.

ment. We notice that the opposition is strongest from the year 1749 (i. e. the first year of issue) to 1770 when Whitefield died. From this time the attacks and indeed references of any kind appear less often. After the gap from 1781 to 1791, during which decennium only three or four unimportant articles are mentioned, the occasion of the publication of several biographies of John Wesley is made use of, in order to pay the founder of Methodism at least the respect due to a great and sincere man, who for half a century had been the leader of an ever-increasing religious society. As long as he himself was alive, this society remained in a formal connection with the National Church, but very soon after his death, it separated and became a distinct sect.

"The Mirror, a Periodical Paper." [1])

This paper appeared for the first time on Saturday January 23rd 1779 and was continued every Tuesday and Saturday until May 27th 1780.[2]) A hundred and ten numbers were published in all. The first is an introductory paper in which the author gives some account of his intentions and discusses the reception a work of this sort is likely to meet with. The second number contains various opinions about the Mirror, supposed to have been overheard by the author in the shop of the editor. Among others who had given their views on the subject an elderly gentleman prognosticated that the paper would become a vehicle of scepticism and that he expected Hume's works would be introduced into it. Another man who is described as being short and squat, with a carbuncled face, maintained that it was intended for the spread of Methodism and he believed that a disciple of Mr. Wesley was the author.

[1]) The "Mirror" was published by a society of literary gentlemen at Edinburgh, and Mr. Henry Mackenzie was intrusted with the conduct of the work. Cf. "Biographia Dramatica", vol. I. Part. II. p. 468.

[2]) No. 5 appeared on a Wednesday as the previous Tuesday had been appointed for the day of the National Fast.

All manner of subjects are treated, for instance, Beauty, Pedantry, Duelling, The Poems of Ossian, Travelling, Shakespeare, Criticisms etc. No. 64 is headed "Of Good Company; in a letter from Modestus". The writer describes an evening passed in so-called good company. Cards soon took the place of conversation. Supper was served very late, and at the same time a gentleman made his appearance whose coming had been looked forward to with some impatience. He was said to be possessed of an infinite fund of humour and superior talents for conversation. He was allowed to talk without any interruption and after a few glasses was requested to sing an innocent song. Some were emboldened to ask him to sing again and this time a little free, and "just before the second bottle was called for, he took off a Methodist preacher with great applause". The ladies now retired and left the gentlemen to pass the rest of the night in carousing. The writer is disappointed and disgusted. If we can speak of any tendency of this paper in regard to Methodism it is rather in favour of it than against it.

"The American Museum or Repository of Ancient and Modern Fugitive Pieces etc. Prose and Poetical."

This periodical was published from January 1787 to December 1792, when it ceased to exist because the business of the publisher as bookseller had increased to such an extent as to render it impossible for him to pay the requisite attention to it, and also because of a new post-office law by which the postmaster had absolutely refused to receive the Museum into the post-office on any terms.

Very little is said about the Methodist movement. All we have, besides a few single notices about Wesley's death and preaching, [1] are a couple of anecdotes on Whitefield, told entirely in his favour. One is perhaps espe-

[1]) 1789 May p. 502, 1791 April p. 32, June p. 42.

cially interesting as probably being the fullest account we have of a saying of Whitefield's[1]) which is still often quoted, but oftener ascribed to somebody else than the above named gentleman. This anecdote occurs in March 1788[2]) and runs as follows: "When George Whitefield first came to Charleston in South-Carolina, the rev. Alexander Garden was episcopal minister of that place. Not liking Whitefield's principles, he took occasion to preach a sermon against him from the following text: 'Behold, those that have turned the world upside down, are come hither also.' In the afternoon of the same day, Whitefield, in his turn, retorted upon his antagonist to a very crowded audience, and with all the wit and satire for which he was so remarkable, from these words of St. Paul: 'Alexander, the Coppersmith, hath done me much evil, the Lord reward him according to his works'. — Soon after, Garden, not to be outdone, took occasion to declaim with some heat, against the light and trifling tunes used in Whitefield's church, as being too theatrical and gay for holy worship. and such as had been long appropriated to prophane songs and airs. 'Very true, doctor,' said Whitefield, in his next lecture; 'but, pray, Sir, *can you assign any good reason, why the devil should always be in possession of the best tunes?*' "

"The London Magazine or Gentleman's Monthly Intelligencer."

This magazine was commenced in the year 1733, but has only been accessible to us from 1755 to 1757 and from 1760 to 1763. We find, however, that during these seven years and especially during the years 1760—61, the Methodist question was discussed pretty freely. The first article on the subject is in October 1757, entitled "A Dozen of Reasons for tolerating Fortune Tellers" (p. 482 f.), which is also cited by

[1]) Also quoted in the Lady's Magazine for November 1782.
[2]) Vol. III. p. 272.

Tyerman,[1]) who styles it the most malignant onset of the year and designates its attacks as "silly calumnies and falsehoods of the first magnitude". Among other things, 'Dr. Faustus', the author, accuses the Methodist preachers of "chowsing men, or even women, out of their lands and tenements, of terrifying their followers out of their little wits, as Bedlam and every private mad-house about town can testify, and of causing a poor woman literally to fulfil scripture by pulling out one of her eyes; because, we suppose, they told her, that she had looked upon a handsome young fellow of her acquaintance with a longing eye". Further, he asserts that the Methodists, being formed into numerous societies, are dangerous to the government and cause the jealousy, or provoke the resentment of the Established Church. As fortune tellers are free from all these accusations they ought to be tolerated! The editor of the Magazine evidently believed in fair play in discussions on religious subjects and hence, in three succeeding numbers, we have a vigorous defence of the sect thus attacked, signed by a Methodist.[2]) He first reproaches 'Dr. Faustus' for joking at a time when England was called to serious humiliation and shows him how unwise it was of him to try and stir up a spirit of persecution against an innocent people, who were real friends to their country and heartily attached to the royal family. He then proceeds to answer Dr. Faustus's attacks in a succinct and cogent manner. The latter must have felt himself beaten or his conscience smitten, for he did not even take the trouble to defend his assertions.

In the years 1760 and 1761 are several discussions about the Methodists, carried on by correspondents of both parties, the editor having in a note [3]) made a special request for answers, as he wished to remain impartial.

M a r c h 1760 p. 168. T. S. writes proposing certain questions as to the attitude of the Methodists to the Toleration

---

[1]) Vol. II. p. 292 f.

[2]) Cf. pp. 526, 588 and 636.

[3]) June 1760 p. 296.

Act, for, he says, "if they are not dissenters, they cannot put themselves under its protection". Further he asks whether many of the fugitive itinerant preachers, who swarm through many parts of England, may not be employed, as emissaries of the Church of Rome. In a letter dated May 19th 1760 (p. 298 f.), he again writes in reply to answers that had been sent to him. He says the author knows nothing about the Toleration Act, designates his answers as "a wild ramble", and proposes other questions on the doctrines and conduct of the Methodists.

June 1760 p. 296. T. A. sends a long epistle in which he has included ten questions for the Methodists. Among other subjects, he refers to the Toleration Act, and to the jurisdiction of the chief-magistrate over such assemblies as the Methodists hold, his questions, however, being partly directed against Wesley and Whitefield, and partly against individual preachers. The answer to one question, he says, will establish or overthrow Methodism, namely, whether it be possible to distinguish the acts of the mind from the acts of the spirit?

In July 1760 p. 354 f. T. A. publicly thanks the editor for his great candour and strict impartiality in accepting his previous letter and in offering a place in his Magazine for answers. He then tries to show that he had not exaggerated the amount of the profits made by the Methodist preachers, and finally in a postscript rejoices over the treatment met with by the Methodists at the hands of the magistrates at Maidstone where the former had been fined for holding a conventicle. Later (Oct. 1761 p. 529 f.), as these proceedings were set aside by the King's Bench, T. A. had to defend himself against the charge of giving a false account.

In the same month is a vigorous vindication of the Methodists in answer to T. A. by one who signs himself "Hermas" (p. 364 ff.). He takes all the ten questions proposed by the former and gives a succinct reply to each. In conclusion, he says that the existing laws are sufficient to punish all meetings that aim at promoting seditions and insurrections. If any new law were to be enacted (as T. A. proposed against the Methodists) it would only be to prevent the Methodists

from becoming a prey to inconsiderate and violent Highchurchmen. This discussion is carried on at great length[1] and finally closed by T. A. in a spirit of bitterness in which he accuses "Hermas" of ignorance, thus making it difficult for him to argue with him.

July 1760 p. 375 f. Foote's "Minor" is here reviewed with a long extract of the scene between Mrs. Cole and Sir George. The reviewer contents himself with simply adding: "The other characters are as strongly drawn as this old hypocrite's, and the piece has a great deal of comick humour." In October (p. 501 f.) of the same year, extracts are given from Foote's defence of his "Minor" in answer to the Reverend Author of the "Remarks, Critical and Christian, on the 'Minor'". He defends himself for having ridiculed Whitefield's "inconsiderable weakness in the optic nerve", saying that if men with such infirmities attempt things which those very infirmities have rendered them incapable of properly executing, it is their own fault if they are made the butt of ridicule. He refers in deprecating terms to Whitefield's home-training and quotes a letter purporting to proceed from Whitefield, but which is so indecent, that the very reading of it convinces at once that it is a daring forgery.

October 1760 p. 527 f. Whitefield is again attacked by C. T. in what purports to be a conversation between himself and a friend on the one part and Whitefield on the other. The principal accusation is that the latter reddened excessively when questioned as to the way in which the moneys collected at the Tabernacle had been employed.

In the "Monthly Catalogue"[2] the "Letter from the Rev. George Whitefield B. A. to the Rev. Laurence Sterne M. A.", mentioned above p. 96, is also branded as a forgery. The reviewer is quite indignant and asks if "here is not something vile, and abominably wicked, in prostituting scripture appellations and expressions and the adorable names of

---

[1]) Sept. p. 469 ff., Oct. p. 515 ff., Nov. p. 588 f., Dec. p. 641 f., Jan. 1761 p. 33 f., Feb. p. 88 f.

[2]) Oct. 1760 p. 560.

the Divine Being, and our Ever-blessed Saviour, to the purposes of buffoonry and abusé?"

November 1760 p. 586f. Twenty questions are proposed to Wesley by "Stephan Church" *alias* R. W. and are answered by the former "speedily, clearly and categorically". [1]) R. W. is not at all satisfied, but calls Wesley's answers "a frivolous and fallacious performance". [2]) Wesley's answer is short, to the point and tinged with sarcasm.[3]) R. W. again replies [4]) that Wesley ought to be ashamed of such a performance and says that to deny is not to disprove.

In 1761 Wesley's doctrine of Assurance is attacked or called in question by two letters [5]) from different writers, but no discussion follows.

The last reference we have found in the volumes of this magazine that were at our disposal is in the advertisement prefixed to the Bishop of Gloucester's new "Treatise on the Doctrine of Grace" and quoted in the November number of the year 1762 (p. 608 f.), where Wesley is held up as "a fanatic and a coward", the latter epithet being applied on account of the circumstances of his leaving Georgia.

Besides the special request, already mentioned, [6]) to the effect that as the editors did not adopt the sentiments of their correspondents in every thing, any answer, modest and to the purpose, if not too long, would be inserted, a request which showed their desire to be impartial, they have otherwise kept silent on our subject, contenting themselves with printing the various articles and letters sent without any further comment. Indeed this seems to have been the course adopted by this magazine in the case of all subjects introduced for discussion.

---

[1]) Dec. 1760 p. 651 ff.
[2]) Jan. 1761 p. 36.
[3]) Feb. 1761 p. 91 f.
[4]) April 1761 p. 190.
[5]) Jan. p. 19f., Feb. p. 94.
[6]) Cf. above p. 113.

"The Lady's Magazine or Entertaining Companion for the Fair Sex, Appropriated solely for their Use and Amusement."

This Magazine was begun in the year 1770 and continued until 1794. The plan seems to have been an imitation of the 'Gentleman's Magazine' without the political and religious polemics. The 'Historical Chronicle', however, is very copious, especially at the time of the American War of Independence. The references to the Methodists are few and far between. With the exception of the announcement, in the list of books for June 1771,[1]) of a pamphlet called "The Causes of Methodism set forth", the first mention of this sect is to be found in November 1782 in a note to an extract from Dr. Burn's Sermon on Psalmody, where he says that "every man will take a delight in that service in which he himself is a performer". The note is to the effect that "on this principle we may subscribe to the Moravian and Methodist teachers, who always allow their people so large a share in the performance of the duties, and whose singing is so much superior to that in other less enthusiastic assemblies" (p. 588).

In some Miscellaneous Observations for January 1784 (p. 34) is an article on "Enthusiasm" by Dr. Langhorne. After describing the dangers accruing from religious zeal, he says, referring undoubtedly to the Methodists in particular: — "There is, indeed, a difference between retiring to a cave in some unfrequented desert, and entering into a religious society; but the difference lies only in the mode, for they are equally repugnant to the determinations of Providence, which has made the whole moral duty of man to consist in the social capacity of serving his fellow creatures."

Besides the announcements of the deaths of the Wesley brothers,[2]) this magazine only contains one more notice of the Methodists, in a letter to the editor in the month of August 1790.[3]) This letter communicates a prayer,

[1]) Vol. I. p. 252.
[2]) Vol. XIX. April 1788, p. 216; vol. XXII. March 1791, p. 168.
[3]) Vol. XXI. p. 399.

said to have been made at a Methodist Meeting, and is accompanied by the comment that "for a preacher to borrow expressions from the meanest things and apply them to the most sacred subjects is, in my opinion, making ridicule of religion". The soundness of this view no one will pretend to deny, and the specimen given certainly contains similes which border on profanity, if they are not profanity itself, and should they really have been uttered, could only come from the mouth of an ignorant man or a knave. It will be quite sufficient to quote two of these similes in order to give an idea of the whole prayer. The Almighty is implored to deal grace round in the assembly "as one would deal a pack of cards", and to stir up his holy spirit within the people "as one would stir a pudding".

This Magazine, as we thus see, thought fit in the course of twenty years to insert only two or three notices of the Methodists, and those in order to make these people look ridiculous or at least to serve as a warning against them. This was what the editors understood by fulfilling the promise as expressed in the title page to be an "Entertaining Companion"!

Dr. Samuel Johnson. 1709—1784.

As Dr. Johnson has not left us any account of his opinions about the Methodists either in his satires or his prose works, we have only one source left from which to draw our information. This source is Boswell's "Life of Johnson," [1] but it supplies us with material enough for our purpose. Mr. Boswell made the Doctor's acquaintance in the year 1763, and it is in this year that we find the first mention of Methodism in these reminiscences.

"Speaking of the *inward* light to which some methodists pretended, he [Johnson] said, it was a principle utterly incompatible with social or civil society. 'If a man', said he,

---

[1]) Cf. Life of Samuel Johnson etc. By James Boswell. Ed. by J. W. Croker. London 1831, 5 vols.

'pretends to a principle of action of which I can know nothing, nay, not so much as that he has it, but only that he pretends to it; how can I tell what that person may be prompted to do? When a person professes to be governed by a written ascertained law, I can then know where to find him'". [1])

Talking of the great success attending the preaching of the Methodists, Johnson said to Boswell (1763): — "Sir, it is owing to their expressing themselves in a plain and familiar manner, which is the only way to do good to the common people, and which clergymen of genius and learning ought to do from a principle of duty, when it is suited to their congregations; a practice, for which they will be praised by men of sense." [2]) This view may well be compared with that of Goldsmith on the same subject in his essay on Preaching. [3])

Boswell takes this opportunity of pointing out the origin of the appellation 'methodist', and says that Dr. Johnson was himself a methodist "in a dignified manner". In support of this assertion he refers to the "Rambler" (No. 110) where the Doctor mentions with respect "the whole discipline of regulated piety". Further he refers to Johnson's "Prayers and Meditations", where many instances occur of his anxious examination into his spiritual state. Finally he quotes Joseph Milner, [4]) "one of the best apologists of the Methodists", and tenders his own opinion that "the principal reason in argument and good sense against Methodism is, that it tends to debase human nature, and prevent the generous exertions of goodness by an unworthy supposition that God will pay no regard to them". By his quotation from Milner he desires "to do justice to those whom it is the fashion to ridicule, without any knowledge of their tenets".

Curious and very unlike Dr. Johnson's dignity and sense of propriety is the incident narrated by Dr. Maxwell and quoted by Mr. Boswell. [5]) "Though the most accessible and

---

[1]) Cf. vol. I. p. 385.
[2]) Cf. vol. I. p. 470.
[3]) Cf. below p. 135 f.
[4]) "Essays on Several Religious Subjects."
[5]) Cf. vol. I. p. 377, under the year 1763.

communicative man alive, yet when he [Dr. J.] suspected he was invited to be exhibited, he constantly spurned the invitation. Two young women from Staffordshire visited him when I was present, to consult him on the subject of Methodism, to which they were inclined. 'Come', said he, 'you pretty fools, dine with Maxwell and me at the Mitre, and we will talk over that subject', which they did, and after dinner he took one of them upon his knee, and fondled her for half an hour together."

In the same year (1763) we again hear the preaching of the established clergy blamed.[1]) "He observed that in general [they] did not preach plain enough; and that polished periods and glittering sentences flew over the heads of the common people, without any impression upon their hearts. Something might be necessary, he observed, to excite the affections of the common people, who where sunk in languor and lethargy, and therefore he supposed that the new concomitants of methodism might probably produce so desirable an effect... Whatever might be thought of some methodist teachers, he said, he could scarcely doubt the sincerity of that man, who travelled nine hundred miles in a month and preached twelve times a week; for no adequate reward, merely temporal, could be given for such indefatigable labour."

Of Whitefield's oratory, however, Johnson spoke in very depreciating tones (1769). "His popularity", said he, "is chiefly owing to the peculiarity of his manner. He would be followed by crowds were he to wear a night-cap in the pulpit, or were he to preach from a tree." [2])

Dr. Johnson's opinion on the expulsion of the six students from the University of Oxford, [3]) is expressed in a very drastic manner. "Sir", said he, [4]) "that expulsion was extremely just and proper. What have they to do at an University, who are not willing to be taught, but will presume to teach? Where is religion to be learnt, but at an University? Sir,

[1]) Cf. vol. I. p. 381 f. Boswell is here again quoting Maxwell.
[2]) Cf. vol. II. p. 81.
[3]) Cf. Monthly Review Jan. 1768, and above p. 100.
[4]) Cf. vol. II. p. 180, under the year 1772.

they were examined, and found to be mighty ignorant fellows." On Boswell remarking that they were good beings, the doctor answered: — "I believe they might be good beings, but they were not fit to be in the University of Oxford. A cow is a very good animal in the field, but we turn her out of a garden." On another occasion,[1]) as the conversation turned on Toleration and Martyrdom, Johnson made the remark that it was not necessary to make any provision "for mad people, as there were places for them in the neighbourhood (meaning Moorfields)".

Talking of Whitefield again, Dr. Johnson said,[2]) that "he was at the same college[3]) with him and knew him before he began to be better than other people (smiling); that he believed he sincerely meant well, but had a mixture of politicks and ostentation, whereas Wesley thought of religion only". In answer to the suggestion that Whitefield had strong natural eloquence, which if cultivated would have done great things, Johnson said: — "I take it he was at the the height of what his abilities could do, and was sensible of it. He had the ordinary advantages of education; but he chose to pursue that oratory which is for the mob." Boswell here remarked that he had great effect on the passions, whereupon Johnson said: — "I don't think so. He could not represent a succession of pathetick images. He vociferated, and made an impression. There again was a mind like a hammer."

In the year 1773 Johnson undertook his Tour in the Hebrides. Boswell tells us that one evening when Dr. Erskine, Mr. Robert Walker and the Rev. Dr. Webster were supping with them, the conversation turned on the Moravian missions and on the Methodists. As regards the latter the Doctor "owned they had done good; had spread religious

---

[1]) Cf. vol. II. p. 236, under the year 1773.

[2]) Cf. vol. II. p. 271, under the year 1773.

[3]) Whitefield did not enter Pembroke College before November 1732, nearly three years after Johnson had ceased to be resident at Oxford, so that strictly speaking they were not fellow-collegians Cf. vol. IV. p. 285 Note.

impressions among the vulgar part of mankind; but he said, they had great bitterness against other Christians, and that he never could get a methodist to explain in what he excelled others; that it always ended in the indispensable necessity of hearing one of their preachers". [1])

On Monday March 27th 1775, at the special request of the actress Mrs. Abdingdon, Dr. Johnson was present at one of that lady's benefits. At first he tried to excuse himself on account of his deafness, but she insisted so much that "it would have been brutal to have refused her". The play was "The Hypocrite", which as we have already seen, [2]) was altered from Cibber's "Non-Juror", so as to satirise the Methodists. Johnson's own opinion of the play was that "the character of the Hypocrite was not justly applicable to the Methodists, but that it was very applicable to the Nonjurors". [3])

Under the date of Feb. 6th 1776 is a letter from Johnson to John Wesley, in which he tenders his thanks to the latter for sending him a copy of his "Commentary of the Bible", as well as for the addition of his "important suffrage to his argument on the American question". [4])

Talking on one occasion in 1776 with the Doctor of a work then much in vogue, namely of Gibbon's "Decline and Fall of the Roman Empire" (vol. I publ. 1776), Boswell remarked that it was not fair of the author to introduce artful infidelity in a book where no one would expect to find it. He also suggested that as Gibbon had changed from the Church of England to the Church of Rome, and from the Church of Rome to infidelity, he did not despair of seeing him a Methodist preacher. Johnson replied with a laugh: — "It is said, that his range has been more extensive, and that he has once been a Mahometan. However, now that he has published his infidelity,

---

[1]) Cf. vol. III. p. 87.
[2]) Cf. above p. 31.
[3]) Vol. III. p. 196.
[4]) l. c. p. 309 f.

he will probably persist in it." To this, Bosworth answered, that he could not agree.[1])

One day in the same year Boswell mentioned an acquaintance of his, a sectary, and probably a Methodist, though he does not say so expressly. He speaks of him as having been a very religious man, who not only attended regularly on public worship with those of his communion, but made a particular study of the Scriptures and had even written a commentary, but was known to be very licentious, maintaining that men are saved by faith alone. Johnson's curt reply was: "There's no trusting to that crazy piety".[2])

Two years later (1778), speaking of Wesley's personal character, the Doctor remarked: "His conversation is good, but he is never at leisure. He is always obliged to go at a certain hour. This is very disagreeable to a man who loves to fold his legs, and have out his talk, as I do."[3]) As a comment on this utterance we may call attention to the fact that Wesley made a point of not talking with any body for longer than an hour at a time, and advised others that longer conversations were generally unprofitable.

Again, in the same year, Johnson said that Wesley could talk well on any subject. On Boswell asking what Wesley made of his ghost story, referring to a spirit that was said to have appeared at Newcastle, Johnson answered: "Why, Sir, he believes it; but not on sufficient authority." This particular ghost was asserted to have appeared to a young woman and to have told her to make application to an attorney about the right to an old house, at the same time saying the attorney would do nothing, which proved to be the fact. The doctor laughed at the idea that this should be a proof that a ghost knows our thoughts, as Wesley believed. He said that Charles Wesley did not believe the story and he was sorry that John did not take more pains to inquire into the evidence for it. That Johnson himself was not a

[1]) l. c. p. 335 f.
[2]) l. c. p. 362 f.
[3]) Vol. IV. p. 85.

disbeliever in ghosts is shown by the answer he gave with solemn vehemence when a lady exclaimed with an incredulous smile: "What, Sir! about a ghost!" — "Yes, madam; this is a question which, after five thousand years, is yet undecided; a question, whether in theology or philosophy, one of the most important that can come before the human understanding." [1])

Boswell himself, who says that, though he differed from Wesley in some points, yet he admired his various talents and loved his pious zeal, made the reverend gentleman's acquaintance by a letter of introduction given him by Dr. Johnson. He met him in Edinburgh and was "very politely received". Wesley's evidence as to the ghost of Newcastle, however, did not convince him. [2])

The last reference to the Methodists in these Memoirs is in the year 1784 when Johnson was seventy-five, being the year of his death. Speaking of the religious discipline proper for unhappy convicts, the Doctor said to Boswell: "Sir, one of our regular clergy will probably not impress their minds sufficiently; they should be attended by a methodist preacher or a popish priest." [3])

Though Johnson, in Boswell's opinion, might also have been called a Methodist, because he was in the habit of examining very carefully into his religious life, yet he was far from being a Methodist in the general sense of the term. Like Goldsmith and Richardson, he praised their manner of preaching to the people, and wished the clergy would imitate them in making their sermons more interesting and attractive. On the other hand he spoke in depreciating tones of Whitefield's preaching, but entertained a high respect for Wesley. He recognised that they had done good, and yet he speaks of Moorfields as a place for madmen. He sanctions the expulsion of the students from Oxford, and yet admits that a Methodist preacher is more likely to influence convicts

---

[1]) l. c. p. 155.
[2]) l. c. p. 266 f.
[3]) Vol. V. p. 237 f.

for good than one of the regular clergy. In short, Dr. Johnson was too strict a churchman to like the irregularities of the Methodists and yet he was far too clear-sighted to overlook that they were doing good. He evidently believed that the Methodists should be restricted to the lower orders and that they had no place at the universities. Boswell seems to have shared the great man's opinion on this subject, but was inclined to be rather more lenient towards these people in general.

Horace Walpole, Earl of Orford. 1717—1797.

Horace Walpole, the friend of the poets Thomas Gray and Richard West, is principally known in the literary world for his "Catalogue of the Royal and Noble Authors of England" (1758), "Anecdotes of Painting in England", (1762—71), "The Castle of Otranto", a romance, and finally for his "Letters", which began to appear in the year 1818 and were finally published in nine volumes from 1857 to 1859. Out of curiosity, it would seem, and because some fashionable people of his acquaintance had turned Methodists, he took some interest in these people and even went to hear John Wesley preach. The "Letters" contain a good number of references to the Methodists. As early as 1739 in a letter to Richard West from Bologna, he says that he has no notion of giving him an account of what he has seen, for he did not like the idea of his letters being published "like Whitefield's Journal".[1]) Three years later, speaking of Thomas Asheton, afterwards preacher to the Society of Lincoln's Inn, Walpole says that he does not object to his pleasing the generality, "for they ran as much after Whitefield as they could after Tillotson; and I do not doubt but St. Jude converted as many honourable women as St. Paul".[2])

Sept. 3rd 1748, in writing to his correspondent and friend George Montague, he makes a pun on the "*new-light*" and

---

[1]) Cf. Walpole's Letters. Ed. by Peter Cunningham. Lond. 1857—59, 9 vols.; vol. I. Letter 20 p. 31.

[2]) l. c. Letter 73 p. 161.

speaks of it being very nonsensical and extremely in fashion. He further makes the communication that Whitefield's services at Lady Huntingdon's had been attended by Lord Chesterfield, Lord Bath, Lady Townshend, Lady Thanet and others. Finally he asks Montague how much he will lay that Whitefield will not be run after in the following winter more than Garrick. [1])

In a letter dated March 4th 1749 to his cousin, Sir Horace Mann, Walpole mentions the fact that Lady Huntingdon "the Queen of the Methodists", had got her daughter named Lady of the Bed-Chamber to the Princesses, but that it was all off again, because the mother would not allow her daughter to play cards on Sundays. In commenting on this circumstance, Walpole says that it was equally absurd on both sides, to refuse it, or to insist upon it. [2])

Two or three weeks afterwards, in another letter to the same friend, he remarks: — "Methodism in the metropolis is more fashionable than anything but brag; the women play very deep at both; as deep, it is much suspected, as the matrons of Rome did at the mysteries of the Bona Dea." [3]) Again, on the 3rd of May to the same gentleman, he writes that somebody had asked Lady Townshend if it were true that Whitefield had *recanted*. In answer she said: — "No, Sir, he has only *canted*". Walpole further warns Sir Horace Mann that when he returned to England he would have to prepare himself with Methodism, as that sect was increasing as fast as ever any religious nonsense did. "Lady Frances Shirley", he continues, "has chosen this way of bestowing the dregs of her beauty; and Mr. Lyttleton is very near making the same sacrifice of the dregs of all those various characters he has worn. The Methodists love your big sinners, as proper subjects to work upon; and, indeed, they have a plentiful harvest." [4])

---

[1]) Vol. II. Letter 275 p. 126.

[2]) l. c. Letter 284 p. 147.

[3]) l. c. Letter 285 p. 149; cf. Tyerman vol. II. p. 32.

[4]) l. c. Letter 286 p. 154 f. See also vol. VII. Letter 1742 pp. 94 f., 104 f.

A couple of months later (July 24th 1749), Sir Horace Mann received a letter in which Walpole professes to answer his friend's question about the principles of the Methodists. He says that he has tried to learn them and has read one of their books, but he does not think necessary to say which. "The *visible* part", he thus expresses himself, "seems to be nothing but stricter practice than that of our Church, clothed in the old exploded cant of mystical devotion." The Methodists, he asserts, are fond of using metaphors, and this is what catches women of fashion and shopkeepers.[1]) In another letter of the same correspondence Walpole writes that he would not wonder at Mr. Lyttleton or Whitefield the Methodist setting out for Italy in order to make a tender of some of our religions on the occasion of the quarrel between the Pope and the Venetians, on the Patriarchate of Aquileia.[2])

In September 1753 Walpole, writing to Richard Bentley, and talking of religious sects, said that Methodism was quite decayed in Oxford, its cradle.[3])

To George Montague on the 3rd of October 1758 we hear him prophesying that Lady Townshend is again likely to turn Methodist, having been frightened by some ghostly figures.[4]) On May 6th 1760 he describes to the same friend the death of Lord Ferrers, who was hanged for having killed his steward in a fit of passion. Speaking of the efforts of his aunt, Lady Huntingdon, to bring about his conversion, Walpole says: — "The Methodists have nothing to brag of his conversion, though Whitfield prayed for him and preached about him."[5])

On the following day Walpole wrote to Sir Horace Mann on the same subject. In this letter he speaks of Lady Huntingdon as the "Saint Theresa of the Methodists", and says that one cannot wonder at finding "so much violent bigotry

---

[1]) l. c. Letter 293 p. 175.
[2]) l. c. Letter 309 p. 215.
[3]) l. c. Letter 369 p. 357.
[4]) Vol. III. Letter 576 p. 177.
[5]) l. c. Letter 662 p. 304.

in such mad blood".[1]) In August of the same year he tells Sir Horace Mann that he knows of one "who will neither turn Jew nor Protestant, nay, nor Methodist, which is more in fashion". This was the Spanish ambassador, Monsieur Fuentes, who had given his honour to the Virgin Mary that he would not.[2])

In November 1760 Walpole was printing his "Anecdotes of Painting", and assured George Montague that there was not a word of Methodism in it.[3])

In a letter to the Earl of Strafford, dated July 5th 1761, Walpole tells a story of Whitefield very much to his disadvantage, and then says he hopes that it is true. Whitefield, he writes, had been to Lady Huntingdon to beg forty pounds, which, she said, she could not give him. As a last resource, he pointed to her watch and trinkets and told her she did not want such vanities. She would have put him off, but he still persisted, and at last she yielded. Some time afterwards, the Countess visited Whitefield at his house, and to her surprise found among his wife's ornaments her own offering. Walpole asserts that this caused "a terrible schism" and that she told the story herself.[4]) We are glad to say that we have not met with any confirmation of this story.

In his letter of Feb. 2nd 1762 to George Montague, Walpole refers to the Cock Lane Ghost and makes it out that it was supported by the Methodists. Quoting Lord Aylesford as his authority, he further asserts that the Methodists had attempted ghosts three times in Warwickshire, and then concludes his letter with the ironical remark: "There, how good I am!"[5]) Writing to Sir Horace Mann, on March 22nd 1762, Walpole defended himself for having been to see the Cock Lane Ghost, and remarked that he himself would soon probably be keeping Saints' days, "for enthusiasm is growing into fashion,

[1]) l. c. Letter 663 p. 307.
[2]) l. c. Letter 675 p. 329.
[3]) l. c. Letter 698 p. 365.
[4]) l. c. Letter 728 p. 410.
[5]) l. c. Letter 773 p. 481 f.

and while they are cancelling holidays at Rome, the Methodists are reviving them here".[1])

In another letter to Montague, dated Nov. 20th 1763, he says that "London was never so entertaining since it had a steeple or a madhouse. Cowards fight duels, secretaries turn Methodists on the Tuesday, and are expelled the playhouse for blasphemy on Friday." Being anxious lest his friend should think he had turned Methodist, he asserts that he has not.[2])

Writing from Paris (Nov. 21st 1765) to George Montague, he puts Methodists in the same category as "jesuits, the hypocrite Rousseau, the scoffer Voltaire" etc., and describes them all as impostors in their various ways. The ploughman, who sows his seed, reads his almanack, and believes the stars are so many farthing candles, created to prevent him falling into the ditch when he goes home after dark, is for Walpole, "a wiser and more rational being", and "certainly honester" than any of the kinds of characters mentioned.[3]) Writing again from Paris on March 10th 1766, Walpole has another hit at the Methodists. He apologises to Lady Hervey, to whom the letter is addressed, because he has been so forgetful to thank Lord Hertford for a recommendation. He exclaims that he cannot account for it, that he is as black as ink, and must turn — methodist to fancy that repentance can wash him. This would-be cure, however, does not satisfy him, for he adds: "No, I will not; for then I may sin again, and trust to the same nostrum" (cf. vol. IV. L. 1047 p. 487 f.).

In the October of the same year, Walpole wrote to John Chute Esq. to whom he gives a lively and satirical account of a methodist service he had attended at the Countess of Huntingdon's chapel at Bath. Wesley himself was the preacher. "I have been at one opera," he writes, "Mr. Wesley's. They have boys and girls, with charming voices, that sing hymns in parts to Scotch ballad tunes; but, indeed, so long,

[1]) l. c. Letter 785 p. 497.
[2]) Vol. IV. Letter 883 p. 133 f.
[3]) l. c. Letter 1024 p. 441.

that one would think they were already in eternity, and knew not how much time they had before them." He then gives a very favourable description of the little chapel, and of the preacher himself he says that he is "a clean, elderly man, fresh coloured, his hair smoothly combed, but with a little *soupçon* of curl at the ends". He considered him to be as much an actor as Garrick, but did not like his delivery, "for he spoke so fast and with so little accent that, he was sure, he had often given it before". Parts of it, however, were very eloquent, but "towards the end he exalted his voice, and acted very ugly enthusiasm, decried learning and told stories".[1])

In a letter to the Rev. Wm. Cole, Dec. 19th 1767, Walpole expresses the opinion that the Catholic religion is very consumptive, but that with a little patience, if Whitefield, Wesley etc. live, he does not doubt but that something very like it will take place in England. He prefers, however, to live at the end of a tawdry religion than at the beginning, which is always more stern and hypocritic.[2])

A few months later (April 16th 1768), in a letter to the same friend, he expresses the hope that that gentleman's neighbour, the methodist,[3]) "does not, like his patriarch Whitefield, encourage the people to forge, murder etc., in order to have the benefit of being converted at the gallows". Walpole then tells of a funeral sermon preached by that "arch-rogue" on a man who had been hanged for forgery. The best way to treat these people, he says, is not to persecute them, but to get clergy to fight them and ridicule them.[4])

Walpole's feelings towards the Methodists are perhaps expressed most strongly in his letter to the Earl of Strafford on the 25th of June 1768. He asks: "Is it true that Lady Rockingham is turned Methodist? It will be a great acqui-

---

[1]) Vol. V. Letter 1079 p. 16.

[2]) l. c. Letter 1121 p. 76.

[3]) In the Appendix is a note to the effect that this "neighbour" was one Berridge who was at Clare Hall with Walpole. Cf. Appendix, vol. IX. p. 522.

[4]) l. c. Letter 1134 p. 97.

sition to the sect to have their hymns set by Giardini. Pope Joan Huntingdon will be deposed, if the husband becomes first minister. I doubt too, the saints will like to call at Canterbury and Winchester on their way to heaven. My charity is so small, that I do not think their virtue a jot more obdurate than that of patriots."[1])

When Walpole's nephew dismantled and spoiled the palace and estate at Houghton, which he had inherited from the former's father, Walpole himself was so indignant that in a letter to the Rev. William Mason, dated Sept. 3rd 1773, he writes that he felt like selling his own house at Strawberry Hill and laying the purchase-money at the feet of the first Methodist apostle he met.[2])

On the 24th of the same month, in a letter to the Earl of Strafford, he lets loose his satire on Lady Huntingdon, Whitefield, and Lady Fanny Shirley. Speaking of a print of Lady Huntingdon, he says, "she looks like an old basket-woman trampling on her coronet at the mouth of a cavern". Whereupon he exclaims: — "Poor Whitfield! If he was forced to do the honours of the *spelunca*". Of 'Saint Fanny Shirley', he says, he had been told she had written a letter two days previously which was not intelligible.[3]) In a letter to the Rev. Mr. Cole, July 24th 1776, he expresses his surprise that "those madmen [i. e. enthusiasts and especially Methodists] and knaves do not begin to wear out, as their folly is no longer new".[4])

To his friend, the Rev. Wm. Mason, he tells in his letter of July 6th 1777, how that his plaisterer was turned a raving Methodist and had sent him a frantic letter, "without sense or grammar, but desiring leave to open him a new plan of the Gospel". Then Walpole satirically exclaims: — "I am glad he had no *new light* about making stucco!" He also

---

[1]) l. c. Letter 1143 p. 112.
[2]) l. c. Letter 1383 p. 499.
[3]) l. c. Letter 1386 p. 504.
[4]) Vol. VI. Letter 1596 p. 361.

makes the comment that he "fears those gentry the Methodists will grow very troublesome or worse". [1])

A year later, in writing to the Rev. Mr. Cole, Walpole puts Calvin, Wesley and the Pope all on the same level. Power and wealth, he says, are their objects and he abhors them both. In a postscript, however, he adds that he likes Popery, as he likes chivalry and romance, but the church in the abstract is a jargon that means nothing, or a great deal too much.[2])

In a letter to the Earl of Strafford (June 13th 1781), he makes a flippant use of the Calvinistic Methodist doctrine of election as a simile. After having converted a certain Mr. Storer to be an antiquary, he reports his success to his friend, and then continues: "The Methodists say, one must have been very wicked before one can be of the elect — yet is that extreme more distant from *the ton,* which avows knowing and liking nothing but the fashion of the instant, to studying what were the modes of five hundred years ago?"[3])

On the 25th June 1782, Walpole wrote to his friend the Rev. Wm. Mason some thoughts about epic poetry. Among other things he makes the startling assertion that "Dante was extravagant, absurd, disgusting, in short a *Methodist Parson in Bedlam*".[4]) The Methodist Parson might be content to be in such company!

Towards the end of his life Walpole kept up a correspondence with Miss Hannah More (1745—1833), the authoress of "Sacred Dramas" etc. (cf. below p. 138 f.). Writing to her on the 22nd of September 1788, he expresses his delight in the moderateness of her piety and especially because she had declined to see an enthusiast exorcist. He further says how shocking such presumption is, and will not give it the name of enthusiasm, but of delirium. Real enthusiasts, he says, he

---

[1]) l. c. Letter 1651 p. 452.
[2]) Vol. VII. Letter 1741 p. 94.
[3]) Vol. VIII. Letter 2040 p. 51.
[4]) l. c. Letter 2162 p. 235.

pities and considers "that the best cure for them would be to shave their heads and take away some blood".[1])

In a letter to Miss Berry in 1791, Walpole announces to her the death of Lady Huntingdon, "the patriarchess" of the Methodists, and predicts that the sect will probably decline, now that Whitefield and she are gone. If Walpole referred to the Methodists generally, the statistics quoted at the end of this dissertation are sufficient to show how mistaken he was destined to be.

The last mention in Walpole's "Letters" of the Methodist Movement is in a letter to the Hon. H. S. Conway, written at Strawberry Hill, Aug. 31st 1792. We have here a description of a fête given by the Duchess of York to her tenants at Oatlands in honour of the Duke's birthday. A company of strollers coming to Waybridge to act in a barn, she was solicited to go and see them. This she did out of charity and took all her servants with her. On the following day, a Methodist teacher came to preach a charity sermon in the same barn, and she consented to hear him for the same reason. Her domestics, however, wished to be excused on the plea that they did not understand English. "Oh!" said the Duchess, "but you went to the comedy, which you understood less, and you shall go to the sermon." She went and gave handsomely at the collection and for them too. Walpole concludes his narration by saying: "I like this."[2])

We have two more slight references to our subject in some of Walpole's verses. The first is in "The Parish Register of Twickenham", written about 1758. This poem consists of an enumeration of the celebrities of that suburb of London. The writer introduces Lady Fanny Shirley who is mentioned several times in the "Letters" as a convert to Methodism: [3])

"Fanny, ever blooming fair,
Ejaculates the graceful pray'r,

---

[1]) Vol. IX. Letter 2447 p. 148.
[2]) l. c. Letter 2586 p. 386.
[3]) See above pp. 126, 131; also Letters, vol. VII. pp. 99 f., 104 f.

And 'scaped from sense, with nonsense smit,
For Whitfield's cant leaves Stanhope's wit.“ [1])

The other reference is in the Epilogue to his "Mysterious Mother", to be spoken by Mrs. Clive. Walpole here expresses the opinion that sectaries and saints are the produce of a vicious age, and points the daughters of Britain to the throne where sits a model of virtue. Speaking of the heroine of the play, he says: —

"So very guilty, and so very good,
An angel, with such errant flesh and blood!
Such sinning, praying, preaching — I'll be kist,
If I don't think she was a methodist." [2])

From Walpole's standpoint the Methodists were nothing but enthusiasts and fanatics, including both Wesley and Whitefield. Even the former's sermon does not seem to have edified him very much. In his apparent desire to see nothing but cant and hypocrisy, he altogether overlooked the great good the Methodists were doing among the lower classes, both in the metropolis and other large towns.

Though we might have expected Oliver Goldsmith (1728—1774) to have introduced the Methodists into his "Vicar of Wakefield" or "The Deserted Village", yet no such references are to be found. He did not, however, altogether ignore them in his writings. The first mention of them is to be found in the seventh number (Sat. Nov. 17th 1759) of "The Bee", a paper of which he published eight numbers.[3])

The subject of this particular number is "Eloquence". In the course of his remarks the author holds up the methodist preachers as men, who by the best use of their powers

---

[1]) Cf. Works. London 1798—1822, 8 vols.; vol. IV. p. 383.
[2]) l. c. vol. IV. p. 397.
[3]) Cf. Goldsmith's Miscellaneous Works, edit. by Irving. Paris 1837, 4 vols; vol. IV. p. 205 f.

of speech, know how to create a much greater effect on the people than any of the clergy of the established church. Quoting his own words, we have the following expression of his opinion: "How seldom they are endued with common sense, and yet how often and how justly they affect their hearers. I cannot avoid saying within myself, had these been bred gentlemen, and had they been endued with even the meanest share of understanding, what might they not effect! Did our bishops, who can add dignity to their expostulations, testify the same fervour, and *entreat* their hearers, as well as argue, what might not be the consequence!"

Further mention of the Methodists is to be found in Goldsmith's "Essays". He commences his "Description of Various Clubs" [1]) by quoting some philosopher who said that "let a man's character, sentiments or complexion be what they will, he can find company in London to match them". Not only the splenetic, the passionate and the phlegmatic man can easily find congenial friends, but even the man who is actually mad, "may find very good company in Moorfields, either at Bedlam or the Foundry, ready to cultivate a nearer acquaintance". Essay IV [2]) is on the "English Clergy and Popular Preachers". The essayist here again contrasts the methodist preachers favourably with the clergy in spite of the latter having better opportunities of enjoying a liberal education. The clergy are generally "dry, methodical and unaffecting; they address the cushion instead of the audience, who instead of being awakened to remorse, actually fall asleep over their labouring compositions" (p. 277). Few talents, Goldsmith observes further, are necessary in order to become a popular preacher, a just and manly sincerity being that talent which of itself will draw crowds of listeners round enthusiasts. "Folly", he says, "may sometimes set an example for wisdom to practise and our regular divines may borrow instructions even from Methodists who go their circuits and preach prizes among the populace.

---

[1]) l. c. vol. IV. p 253 ff.
[2]) Ib. p. 275 ff.

Even Whitefield may be placed as a model for some of our young divines; let them join to their own good sense his earnest manner of delivery."

Finally, in his "Citizen of the World" (publ. 1762), which purports to be a series of letters from a Chinese philosopher residing in London to his friends in the East, Goldsmith makes this subject of the celestial empire describe his impressions of the religion of the people of England. Speaking of the numerous sects, the Chinaman says that anyone can "set up for himself and sell off a new religion".[1] "They have arrived at such refinement in religion-making, that they have actually formed a new sect without a new opinion; they quarrel for opinions they both equally defend; they hate each other and that is all the difference between them." While their principles are the same, their practice is said to be somewhat different, for those of the established church laugh when they are pleased, but those of the new sect weep for their amusement. Dancing round the room is, with them, running in a direct line to the devil. The writer then makes a comparison between these sectaries and the enthusiasts of the East, for example the Faquirs, the Brahmins and the Talapoins. The only antagonist that can be successfully opposed to enthusiasm he asserts to be ridicule. Persecution only tends to propagate new religions. This is illustrated by the story of the two orders of friars who quarrelled about the antiquity and authenticity of their respective legends. On being persuaded to subject them to an ordeal by fire in order to test their miraculous powers, both legends, of course, were burned and the friars made contemptible.

This letter was clearly directed against the Methodists, although they are not mentioned by name. In the table of contents, however, it is described as being, "On the different sects in England, particularly Methodism". It is also worth noticing that these letters first appeared in Newbury's daily

---

[1]) l. c. vol. III. p. 431 ff.

paper, the "Public Ledger"[1]) for 1760, and as ridicule is asserted to be the best remedy for enthusiasm, it seems very possible that this particular letter was suggested by, or must, at all events, be taken in close connection with Foote's "Minor", which was first performed on January 28th 1760.

Thus, while he was inclined to hold up to contempt the extremes to which the Methodists carried their enthusiasm, Oliver Goldsmith was far from not recognising and recommending for imitation what he considered to be their good qualities.

This will be the most convenient place to mention one or two references which are to be found where we might have expected more. We mean in the letters of Lady Mary Wortley Montagu (1690—1762) and in the works of Hannah More (1745—1833).

Writing to her daughter, the Countess of Bute, about the education of her grand-daughter, Lady Mary expresses the opinion that while few heads are capable of making Sir Isaac Newton's calculations, a moderate capacity may understand the result of them. She has no fear that this will make any young girl like women, who are ridiculous, not because they have learning, but because they have it not. "One thinks herself a complete historian after reading Echard's Roman History; another a profound philosopher, having got by heart some of Pope's *unintelligible* essays, and a third an able divine on the strength of Whitfield's sermons."[2])

Again, in writing to the same lady five weeks later from the same place, namely, Lovere in Lombardy where she spent more than the last twenty years of her life on account of her health, she discourses on the way in which she had been brought up herself. She compares herself to Clarissa Harlowe, and her governess to the pious Mrs. Norton. "It

---

[1]) Morley's Sketch of English Literature, p. 860; Irving's Life of Goldsmith, Works, vol. I. p. XLIV.

[2]) The Letters and Works of Lady Mary Wortley Montagu. Second Edition, Revised. London 1837, 3 vols.; vol. III. p. 46.

was none of her fault", she says, "that I am not at this day afraid of witches and hobgoblins or turned methodist."

These notices are very slight ones, and though in the one case she mentions Whitefield as an able divine, in the other she puts Methodism on a level with old wives' tales, so that it is impossible to form any exact opinion of her views on the subject. We can only say that the Methodists did not stand high in her favour.

From Miss Hannah More's character and the style of her works it might have been expected that she would have had more to say about the Methodists. Had there been many like her in the State Church there would have been no need for Methodism. It is very probable, however, that her character was a product of the movement. Her works breathe the spirit of true religion and are even methodistical, but she seems to avoid any reference to the movement itself.

It is only in "Cælebs in Search of a Wife", which was not published until 1808, that we find any mention of the Methodists. Here we have an enumeration of customs which were always considered by a pretty large class of men as the infallible symptoms of Methodism. Among others are: Going to church in the afternoon, maintaining family prayer, not travelling or giving great dinners or other entertainments on Sundays etc. "These, though the man attend no eccentric clergyman, hold no one enthusiastic doctrine and associate with no fanatic — will infallibly fix on him the charge of methodism."[1])

On another occasion, speaking of the company people keep, she says that when a man is worldly, gay and thoughtless, inquiry is seldom made as to whether he is immoral, or an unbeliever or a profligate. But when a man shows actual piety, you are warned to be on your guard. Such a man may be righteous overmuch. The question is at once asked: "Is he sincere?" to be followed up by: "Is he not a Methodist?"[2])

[1]) Cf. Cælebs etc. The 14th Edition. London 1813; vol. II. p. 263 f.

[2]) l. c. vol. II. pp. 343 f.

Even Horace Walpole was an admirer of Hannah More's piety, though he showed no sympathy for the Methodists.

---

b) Methodism in the Novels.

"The History of Sir Charles Grandison", the third of Samuel Richardson's (1689—1761) celebrated epistolary novels is the only one in which he takes occasion to make any mention of the Methodists. We should rather have expected to find these people introduced into his first novel, "Pamela", especially as the subject of it was low-born, and the book itself was written avowedly for country readers. Besides this, at the time of composition (Nov. 10th 1739 to Jan. 10th 1740)[1], the Methodists had already begun to feel the attacks of their adversaries.[2]) But neither here nor in "Clarissa Harlowe" have we any references at all to this sect.

It is then to "Sir Charles Grandison" that we are confined for Richardson's views about these people, and even here the passages at our disposal are but very few.

Sir Charles's younger sister Charlotte (Lady G.) has occasion to speak of the Methodists in three of her letters to Miss Byron.

In the first she informs her friend that a certain doctor is one of the most pious men in England, but that her aunt, who is in love with him, "will tire him with praying, and expounding, as she calls it. Do you know that the good creature was a Methodist in Yorkshire? These *overdoers*, my dear, are wicked wretches. What do they, but make religion look unlovely, and put *underdoers* out of heart?"[3]) As a contrast to religionists of this class, she then holds up her brother, Sir Charles, who does not profess the half of what he practises.

---

[1]) Cf. Morley's Sketch of Engl. Lit., p. 826.

[2]) Cf. Tyerman, vol. I. pp. 209 and 236 ff.

[3]) Cf. The History of Sir Charles Grandison. The Third Edition. London 1754, 7 vols.; vol. V. Letter IX. p. 45.

Some months later, she writes: "By the way, do you know that Mrs. O-Hara is turned *Methodist?* True as you are alive. And she labours hard to convert her husband. Thank God she is anything that is serious! These people have really great merit with me, in *her* conversion. — I am sorry that our own Clergy are not as zealously in earnest as they. They have really, my dear, if we may believe Aunt Eleanour, given a face of religion to subterranean colliers, tinners, and the most profligate of men, who hardly ever before heard either of the word, or thing. But *I* am not turning *Methodist,* Harriet. No, you will not suspect me." [1]) Referring to the same conversion, she reports later on that her aunt has succeeded in converting her husband. In commenting upon it, she calls it "a strange alteration", but says that "it is natural for such sort of people to pass from one extreme to another". [2])

In a letter [3]) written by Miss Byron to Lady G., she describes a conversation between her uncle Mr. Selby and Sir Charles Grandison to whom she was then engaged to be married. Sir Charles is accused of being too broad in his religious views. In his defence he says that religious zeal is generally a fiery thing and that he would as soon quarrel with a man's face as with his religion. Mr. Selby gets quite excited and exclaims: — "The *Methodists,* Sir Charles; what think you of the *Methodists!* Say you love 'em, and, and, and, adds-dines, you shall not be my Nephew." Sir Charles takes this as a menace, but Mr. Selby tries to laugh it off. However, in order to cut off the conversation, Sir Charles takes Miss Byron out of the room.

The converted couple mentioned above are again referred to in a letter from Miss Jervois to Sir Charles. Miss Jervois is Mrs. O-Hara's daughter by her first husband. She says that her mother and her husband now live happily and elegantly, and that thanks to Sir Charles, they want for nothing.

---

[1]) Vol. VI. Letter IX. p. 32.
[2]) Ib. Letter XXVII. p. 169.
[3]) Ib. Letter XXXI. p. 207.

They are also grown quite religious and have leisure to think of their souls' good. She further speaks of them going all the way from Soho to Moorfields to hear the preacher they admire so much, and of the contributions they give for his support, seeing that he has no establishment. .

If we may judge of Richardson's opinions about the Methodists from these few passages, we must allow that he did not assume a very unfavourable attitude towards them. While he does not approve of their *overdoing* religion, yet he recognises that they had done a great deal of good among certain classes of people, such as colliers and low profligate men in general. Like Goldsmith[1]), too, he laments that the clergy are so indifferent to their high calling and wishes they were as zealous as the Methodists.

Henry Fielding's[2]) (1707—1754) references to the Methodists in one of his farces have already been quoted.[3]) But it is in his prose works, and more especially in his celebrated novels, that these people are made the subjects of his satire.

In the year 1742 he published "The Adventures of Joseph Andrews", which was intended as a tonic to Richardson's "Pamela", and by which that author felt himself greatly offended. In Chapter XVII. a discourse between the two parsons, Mr. Adams and Mr. Barnabas, and a bookseller takes place on the subject of publishing some sermons by Mr. Adams. The bookseller professes reluctance at being necessitated to refuse the publication of them, and says: "The trade is so stocked with them, that really, unless they come out with the name of Whitefield or Wesley, or some other great man, as a bishop or that sort of people, I don't care to touch" (p. 295 f.). He then makes a comparison between sermons and plays, which Adams does not relish, especially when he says that he would as soon print one of

¹) See above p. 135 f.
²) Cf. Works. Ed. by Roscoe, London 1840.
³) Cf. above p. 33 f.

Whitefield's sermons, as any farce whatever. Barnabas is aroused at this, and turning to Adams, complains that "this fellow's [i. e. Whitefield's] writings are levelled at the clergy". This he follows up with a tirade against his works and concludes by saying: — "Sir, the principles of Toland, Woolston, and all the freethinkers, are not calculated to do half the mischief, as those professed by this fellow and his followers."

Adams replies that if Mr. Whitefield had not carried his doctrines any farther than Barnabas had mentioned, he would have remained his well-wisher. He was himself just as great an enemy to the usury and splendour of the clergy as Mr. Whitefield. "But when he began to call nonsense and enthusiasm to his aid, and set up the detestable doctrine of faith against good works, I was his friend no longer; for surely that doctrine was coined in hell."

After a further condemnation of this doctrine as being unworthy of the Creator, he assures the bookseller that in his own sermons, he thanks God, the contrary is inculcated on almost every page. The bookseller, however, cannot be persuaded to undertake the publishing of them. Parson Adams is quite a model of an orthodox clergyman, who is conscientious in fulfilling his duties to his parishioners and fellowmen. That he was not afraid to rebuke sin and atheism. is shown in his conversation with the landlord about religion, on which subject the latter was catechised very severely.

In "Tom Jones, The History of a Foundling" (1749), there are no particular allusions to the Methodists. We only read that the landlady of the house in which Jones and Lady Bellaston were wont to meet, became a methodist, as did also Tom's foster-brother Blifil. In the former case the woman rebukes Lady Bellaston for her past life and positively declares she will on no account be instrumental in carrying on any of her affairs for the future. In this she keeps her word. Blifil, on the other hand, is said to have turned methodist "in hopes of marrying a very rich widow of that sect." (p. 275.)

Fielding's next and last novel, in which the Methodists are referred to, is his "Amelia", published in 1751. After

discoursing on certain anomalies in the conduct of English justice, the author takes the reader into a prison which he describes with all its horrors. A certain Mr. Booth, who had been committed innocently for having attacked the watchman, makes the round of the prison in company with a Mr. Robinson, a philosopher, or rather a freethinker. Mr. Booth also holds some of the same opinions, but is shocked at his companion's gambling propensities. At this juncture he is addressed by a grave-looking man who expresses his sorrow at seeing him associated with Mr. Robinson. The latter he accuses of being a rascal and of disowning all revealed religion. He continues talking a great deal of cant and finally ends in declaring himself a methodist. He then leaves Booth, but not before having, "as the phrase of the sect is, searched him to the bottom" (p. 378). In fact he had emptied Mr. Booth's pockets of the few things he possessed. On missing his iron snuff-box the latter accuses the gambler of having stolen it, but is soon convinced of his innocence. At his suggestion he offers a crown to anyone in the prison who would restore it to him. This was successful, for the methodist produced the box which, he said, he had found, and should have returned it before, had he known the person to whom it belonged; adding, with uplifted eyes, that the spirit would not suffer him knowingly to detain the goods of another, however inconsiderable the value was. "'Why so, friend?' said Robinson, 'Have I not heard you often say, the wickeder any man was the better, provided he was what you call a believer?' — 'You mistake me', cries Cooper (for that was the name of the methodist): 'no man can be wicked after he is possessed by the spirit. There is a wide difference between the days of sin and the days of grace. I have been a sinner myself.' — 'I believe thee', cries Robinson, with a sneer. 'I care not,' answered the other, 'what an atheist believes. I suppose you would insinuate that I stole the snuff-box; but I value not your malice; the Lord knows my innocence'" (p. 379 f.). He then walked off with the reward. Booth turned to Robinson and asked his pardon for having suspected him of the theft. This the latter

very readily grants and tries to prove that he is not a gambler. Experience, however, makes Booth mistrust his new friend, especially when his request for the loan of two shillings is refused.

Several hits at the Methodists are also to be found in Henry Fielding's Periodicals. On the 5th November 1745 he began "The True Patriot", the object of which was to oppose Jacobitism. In December 1747, this paper changed its form, but not its aim, when it appeared as "The Jacobite Journal, by John Trott-Plaid Esq." In No. 13 of the first mentioned paper (p. 675), dated January 28th 1746, a story is told, ostensibly as an example of judging things differently according to the point of view, but really with the intention of rendering the Methodist preachers ridiculous. The writer professes to have been present at "a certain religious assembly of the people called Methodists" where the preacher took for his text: "It is reported that fornication is among you". The whole congregation, as well as himself, he believed, expected a wholesome discourse on all criminal conversation between the sexes. To their great surprise the preacher limited his remarks to the former part of the text and only discanted on the nature and various kinds of reports.

A further reference is to be found in "The Jacobite Journal" No. 15, dated March 12th 1748 (p. 678 f.). The writer of the Journal is addressed by some correspondent on the question of where the proper persons are to be found of whom proselytes to Jacobitism can be made. Just as a good huntsman does not go shooting for hare or foxes about the Royal Exchange, so says the writer "you have no occasion to go with parson Whitefield to Georgia after a young jacobite; but you may go with parson Whitefield to Kennington-common, or Bagshot-heath, or Hounslow, in quest of one; for want has made many a man a jacobite, revenge more, and ignorance thousands".

Fielding's methodist characters whether in his farce, in his journals, or in his novels, are not such as to reflect the best side of their lives. The preachers in general are rendered ridiculous, while even Whitefield himself is made out to

be an instigator of Jacobitism, and his writings are said to be levelled at the clergy. The only praise accorded to Wesley and Whitefield, if such limited recognition can be called by that name, is put into the mouth of the bookseller who discusses the subject of publishing sermons with Parson Adams. The latter, too, professes to agree with Whitefield in many points, but says that he could no longer remain his well-wisher when he set up his detestable doctrine of faith against good works. The converted landlady in "Tom Jones" at least shows her sincerity by giving up her former occupation of being privy to the love affairs of Lady Bellaston. But Blifil's reason for turning Methodist is again most contemptible, while Cooper, the methodist in the prison described in "Amelia", is the character that deserves to be despised most of all, on account of his low cant and hypocrisy.

In all these people, however, there is no trait that can be described as peculiarly methodistical. Though one of the doctrines preached by John Wesley was that of Perfection which all Methodists were expected to strive to attain, yet it was but a small proportion of them, who even professed to have reached that goal. There is no denying that such characters as represented by Fielding were to be found among professing Methodists, but could he not just as easily have picked up similar ones in the State Church or in other sects?

The Methodists were not made the subjects of Laurence Sterne's (1713—1768) wit and indecency either in his "Tristram Shandy" or in his "Sentimental Journey". One of his sermons [1]), however, is on Enthusiasm, and here he seizes the opportunity to disparage the Methodists in strong terms. Though he does not mention them by name, it is quite evident that they are intended by "these modern enthusiasts". He is very severe on what he calls "the distinguishing character of a Christian" as defined by

[1]) Works of Sterne. London 1843; p. 699 f.

the Methodists, namely "a violent persuasion of mind that they are instantaneously become the children of God; that the whole score of their sins is for ever blotted out, without the fragment of one tear of repentance. Pleasing doctrine this to the fears and passions of mankind! — promising fair to gain proselytes of the vicious and impenitent." The learned prebend seems to have known but little of the real doctrines of Wesley to suppose that he did not require people to repent of their sins before they could be saved. He does profess to have read some of their "journals", (very probably he means those published by Wesley and Whitefield), but he only finds "much blasphemous language in them", and expects that they will soon be filled with as many legendary accounts of visions and revelations, as were in earlier ages given by the Church of Rome. Had Sterne himself been methodistical in the best sense of the term, he would probably not have tried to gain friends among the grand people by having recourse to flattery, nor would he have shown such a shameful neglect of his duties as husband and father.

Though Tobias Smollett (1721—1771) passes over the Methodist movement in silence in the earlier editions of his "History of England", he has a notice of it under the head of Fanaticism in the edition of 1766. In this edition he brings his history down to the death of George II. In the passage referred to, the historian says that "fanaticism and imposture still hang upon the skirts of religion. Weak minds were seduced by the delusions of a superstition styled Methodism, raised upon the affectation of superior sanctity and pretensions to divine illumination. Many thousands were infected with enthusiasm by the endeavours of a few obscure Preachers, such as Wh— and the two W—'s, who found means to lay the whole kingdom under contribution."[1])

It is interesting to read Wesley's own trenchant comment

---

[1]) Vol. II. p. 157.

on this passage which he quotes in his "Journals" [1]) under April 22nd 1779. "Poor Smollet!" he exclaims, "thus to transmit to all succeeding generations a whole heap of notorious falsehoods!" Wesley goes on to assert that neither imposture nor fanaticism had any share in the Methodist revival of religion. The religion he preaches is "the love of God and man, gratitude to our Creator, and good-will to our fellow-creatures". The Doctor, he says, does not know anything about the matter, otherwise he could not have called it enthusiasm. That "obscure Preachers made pretensions to divine illumination", he further asserts to be a silly calumny that has so often been refuted to the satisfaction of all candid men. Referring to Smollett's assertion that the preachers of Methodism found means to lay the whole kingdom under contribution, Wesley concludes by saying: — "So does this frontless man, blind and bold, stumble on without the least shadow of truth."

In his other works, however, Smollett is not so severe on the Methodists. In his novel, which is perhaps the best known, and by many considered as the most entertaining and agreeable of all his works, he makes the Methodists occupy a very prominent place. This is "The Expedition of Humphrey Clinker" (1770—1771), which we shall therefore consider first, though, as we shall see, the Methodists were also referred to in some of his earlier works besides his "History".

The subject of the novel is at first a postillion and afterwards a lacquey in the service of a certain Mr. Bramble who travels about the country with his family. Humphrey proves himself to be very useful and shows his attachment to the family in many ways. One day, however, Mr. Bramble goes with his nephew [2]), Jerry Melford, in order to see a carriage belonging to a coachman in the neighbourhood, from whom they hope to buy it. All at once they notice down a

---

[1]) Vol. IV. p. 148.

[2]) Cf. The Miscellaneous Works of Tobias Smollett. Edited by Thomas Roscoe. London 1841; p. 838.

narrow lane, behind Long Acre, a crowd of people standing at a door, which, it seems, opened into a kind of Methodist meeting. They were informed that a footman was, at the time, holding forth to the congregation within. Curious to see this "phenomenon", as Melford calls it in his letter to his friend, they squeezed their way into the building. Here, to their great surprise, they found Clinker addressing the congregation, and the females of the family among the audience. Mr. Bramble at once commanded his lacquey to come down and order a hackney-coach. On arriving at their lodgings he gave Clinker a piece of his mind on the subject, and told him that he was either a knave or a madman and that it would be better if he left his service. Humphrey prefers to give up his preaching and stay in his place, much to the disgust of Aunt Tabitha (Mr. B.'s sister) who interpreted it into poorness of spirit and worldly-mindedness.

After a short time Humphrey is arrested on the charge of having robbed a coach. His evidence is given in such a hesitating way that most of those who are present think he must be guilty. Mr. Bramble and his nephew, however, consider him innocent, and the former cries out to him: "'In the name of God, if you are innocent, say so.' — 'No', cried he, 'God forbid that I should call myself innocent, while my conscience is burdened with sin.' — 'What then, you did commit the robbery?' resumed his master. 'No, sure', said he, 'blessed be the Lord, I'm free from that guilt'" (p. 841). It was proposed to discharge him as a lunatic, but he is finally convicted and sent to Clerkenwell in spite of his innocence. Here he is visited by the family to whom the turnkey says of Clinker: "I don't care if the devil had him; here has been nothing but canting and praying since the fellow entered the place — Rabbit him! the tap will be ruined — — we han't sold a cask of beer, nor a dozen of wine, since he paid his garnish — the gentlemen get drunk with nothing but your d—med religion. For my part I believe as how your man deals with the devil. Two or three as bold hearts as ever took the air upon Hounslow, have been blubbering all night; and if the fellow an't speedily removed by habeas

corpus, or otherwise, I'll be d—med if there's a grain of true spirit left within these walls — we shan't have a soul to do credit to the place, or to make his exit like a true born Englishman, — d—n my eyes! there will be nothing but snivelling in the cart — we shall all die like so many psalm-singing weavers." (p. 842 f.)

We have quoted this passage at length because it gives us an insight into the condition of the prisons a century and a half ago, and shows how necessary it was for some one to begin a reform. It is well known that the early methodists did good work in this direction, instituting a regular visitation, by which means they were enabled to rescue many from the terrible state into which their conduct had plunged them. At last Humphrey is released on bail when Mr. Bramble says of him: — "He has commended himself to the whole of our family by his talents of preaching, praying and singing psalms, which he exercises with such effect. If there were anything like affectation or hypocrisy in this excess of religion, I would not keep him in my service; but so far as I can observe, the fellow's character is downright simplicity, warmed with a kind of enthusiasm, which renders him very susceptible of gratitude and attachment to his benefactors." (p. 843 f.)

Mrs. Winifred Jenkins, the woman in attendance on Mr. Bramble's sister, writes a very amusing letter to Mrs. Mary Jones who had been left in care of the Hall. Like Mrs. Malaprop in Sheridan's "Rivals", she distinguishes herself by her misuse of words, but especially by her comical orthography. Among other things she sends her friend (p. 844): "a sarment upon the nothingness of good works, which was preached in the tabernacle". . . . . "Mr. Clinker has been in trouble", she writes further on, "but the gates of hell have not been able to prevail again him. His virtue is like pour gould, seven times tried in the fire. He was tuck up for a robbery, and had before Gustass Busshard, who made his mittamouse, and the pore youth was sent to prison upon the false oof of a willian, that wanted to sware his life away for the looker of cain. The squire did all in his power, but

could not prevent his being put in chains, and confined among common manufactors, where he stud like an innocent sheep in the midst of wolves and tygers . . . Ould Scratch has not a greater enemy on hearth than Mr. Clinker".

Writing from Tweedmouth on July 15th, Mr. Bramble says: — "My sister Tabby still adheres to Methodism, and had the benefit of a sermon at Wesley's meeting in Newcastle, but I believe the passion of love has in some measure abated the fervour of devotion, both in her, and in her woman, Mrs. Jenkins" (p. 863).

In a letter to a friend of hers, Miss Lydia Melford, niece to Mr. Bramble, speaks of Mrs. Jenkins and Methodism in the following terms: — "As for Mrs. Jenkins, she herself is really an object of compassion; between vanity, Methodism, and love, her head is almost turned" ...... Of her aunt she writes, "I am afraid she has used even religion as a decoy, though it has not answered her expectations. She has been praying, preaching and catechising among the Methodists, with whom this country [1]) abounds" (p. 881 f.). Miss Melford's private opinion is that Mrs. Jenkins's supernatural visitations and pretensions to prophecy are downright hypocrisy and deceit, and believes that she herself would be abandoned of grace if she thought these things necessary to faith.

In his "Adventures of an Atom" (1763), the author gives a description of the civilisation of the Japanese, being in reality a satire on the state of society in England. The Atom, in speaking about music to Nathaniel Peacock, and in intimating that the latter can have no opinion on the subject, says: — "For distinction of ear, thou mightest be justly ranked among the braying tribe that graze along the ditches of Tottenham-court or Hockley-i-the-hole" (p. 951).

Smollett was undoubtedly thinking of the Methodists when he gave utterance to his opinion about fanatics in the Fifth Letter of his "Travels through France and Italy", published in 1766. His words are: "For my part I never

[1]) The letter is dated from Glasgow.

knew a fanatic that was not a hypocrite at bottom .....
The wildest fanatics I ever knew were real sensualists in their way of living, and cunning cheats in their dealings with mankind" (p. 699).

From the above quotations we see that this great novel-writer of his time only showed himself to be an opponent of exaggerated enthusiasm and fanaticism. It is true that he could hardly have expressed himself in stronger terms than he has done in his "History", but "Humphrey Clinker" was written at a later period of his life. in fact in the year of his decease. In the hero of this novel the author presents to his readers a methodist who was highly esteemed by his master and all the family, and who was not so far gone in enthusiasm as not to listen to reason. Such a character as was given him by Mr. Bramble, as well as the reluctant testimony concerning the change wrought among the prisoners by his teaching and example, combine to make us respect the man. By the delineation of these traits in a Methodist, Smollett probably wished to show that being a member of that sect does not necessarily mean a giving up of everything that goes to form a manly man, as many of the satirists and other opponents of the movement would make us believe. It is true that the characters of Aunt Tabitha and Mrs. Jenkins are calculated to lower Methodism in the eyes of respectable people, but this is only the foil that sets off to greater advantage the good qualities of the hero of the story.

Conclusion.

In the preceding dissertation we have endeavoured to collect and collate all the references about Methodism that are to be found in the literary writers who were contemporary with John Wesley. In doing this we have thought it proper to exclude authors who only treat theological, philosophical, and controversial subjects, except so far as these are quoted to illustrate the tendency of any of the periodicals. Such subjects we consider to be foreign to literature in the narrower sense of the word. Nor do we pretend to have included all and every poem or skit that appeared for or against the Methodists, for as we have already pointed out (p. 63 f.), many of these were written anonymously or by men who have no claim to be ranked among the makers of our literature. In order to give a slight idea of the number of works that have been called into existence by the introduction of Methodism, we may here quote Stevens, who states that in a "Catalogue of Works that have been published in Refutation of Methodism from its origin in 1729 to 1846, compiled by H. C. Decanver, printed in Philadelphia by John Pennington in 1846", there are the titles of 384 publications. Nor is this list complete. If the number of works in favour of Methodism should be added, Stevens estimates the total number at 1500 (i. e. in the year 1858).[1])

---

[1]) Stevens' Methodism, vol. I. Preface.

As to periodicals and magazines, we have examined only a very small proportion of the great number that cropped up one after another in an incredibly few years for those times of slow travelling and transport. What we have examined, however, has been done thoroughly, and the periodicals under consideration ranked high in the literary world and enjoyed a great circulation. Other periodicals as "The Rambler" (1750—1752), "The Adventurer" (1752—1754), and "The Idler" (1758—1760) have yielded no results.

If then, with these limitations, we ask ourselves what is the upshot of these researches, it will be very easy to formulate a general answer. The first thought that strikes one is, that by far the greater number of those who have introduced the movement into their works assumed a hostile attitude. To enter more into particulars, this hostility was very natural in the drama, as the players had rather to fear, if Methodism continued spreading, as they saw it was doing, that they would sustain great losses from the fact that the Methodists were the very contrary of being a pleasure-seeking people, and were especially exhorted by their leaders not to visit the playhouses. In spite of the astonishing rapidity with which Methodism has spread all over the world, this fear has not been realised. This, however, was no excuse for a man like Foote to take the liberty of putting on the boards such a representation of Methodism that everybody, who made any pretensions at all to be friendly disposed to religion, must have felt the profanity of it. No wonder this parody was attacked from all sides, and though it gained a run of success after it had been altered, it was only the success of the moment. From any other playwriter it would perhaps hardly have been tolerated at all, but the people were accustomed to Foote's style, and he pandered to a low taste. Anybody and everybody were made to feel the stings of his mimicry. The very fact of his taking off a bodily defect of Whitefield was in itself a most gross insult. If such characters as he introduced into his plays had been met by him in real life, they were too indecent for reproduction, nor do we see how he hoped to put an end to such a supposed

state of things by amusing the people with them, and by thus making them more familiar. We should not like to imagine that there is any foundation at all for Foote's treatment of the subject, but if so, it is evident, he was thinking more of the followers of Whitefield than of Wesley. As Whitefield did not organise his people into bands and classes, he had not the same control over them as Wesley had. The latter, we know, was very severe and impartial in sifting his societies of bad influences. Indifference to the means of grace was considered a sufficient reason for a member to be regarded as a backslider, and excluded from the bands. Bad or immoral conduct on the part of a member brought in its suite the inexorable fiat of exclusion from the society until the offender showed himself penitent.

While the isolated dramatists, who introduced Methodists into their plays, only tried to hold them up to scorn and ridicule, the other poets of the age were divided in their opinions. The majority, it is true, simply aimed at subjecting the Methodists one and all to the most scathing satire and the most offensive abuse they could invent; others were more moderate in their opposition, while but a select couple accepted the methodist doctrines with certain reservations and recognised the good they were doing wherever they formed their societies. In the first category we must class Churchill, Robert Lloyd, Evan Lloyd, Lovibond, the authors of the "Mimic", "Methodism Triumphant" etc. and Anstey; in the second, Pope, Cooper, Chatterton and Crabbe, while the third class can boast of only two representatives, Byrom and Cowper, of whom one, at least, is recognised as ranking very high among our poets of the last century. Men who are naturally disposed to turn everything they see and hear into ridicule, men whose taste is not guided by reason, nor their impulses by decency, will not let any thing stop them from mocking at religion. Such men are not those to whom we should turn for moral instruction, nor men whose works will become immortal. The lives of Churchill and Lloyd are sufficient proofs that they themselves were not better than their representations of the Methodists, and would probably

have lived longer and made better use of their poetical powers, had they adopted the methodist rules of living. Poetry ought never to be prostituted to profanity or obscenity, and so, though these men may have known individual persons, who served them as types for their characters, their treatment of them cannot be excused, nor can either the Methodists or their doctrines be charged with the hypocrisies and immoralities ascribed to them by these poets.

Opposition carried on in moderate language is more likely to convey conviction. We are rather limited in the number of opponents of this class among the poets, and still more limited by the number of quotations, except in the case of Crabbe. Pope only introduces the bawling Methodists as an after-thought, Cooper has but one slight reference, while Chatterton, as we have shown, cannot be taken as a safe guide. George Crabbe, as a clergyman of the Church of England, was naturally prejudiced against the Methodists, and hence his opposition in his poems. He is, however, careful to say, as has already been pointed out (p. 79), that in one poem in particular he had an individual in view and was not condemning the whole body of Methodists *en masse*, but the spirit of bigotry and enthusiasm. Indeed, in nearly every one of his "Tales" where he speaks of the subject, it is quite clear that he has the Calvinist Methodists in mind, for we find constant reference to the "call". The objections he made to some of their tenets may perhaps have had the effect of bringing about a modification which must have been made imperceptibly as time went on.

Byrom and Cowper, on the other hand, were fully in harmony with the movement, although neither of them were Methodists. Being men of deep religious feeling themselves, they recognised the sincerity and earnestness of the Methodists to have men delivered from the power of their sins, so that they overlooked their imperfections and failings in their great admiration for the work they were performing. Methodism must ever remain thankful to them for using their talents in its service. It is perhaps worth while to note that Byrom represents Methodism in its earliest stage, and Cowper half

a century after the Oxford Methodists first started their meetings for mutual improvement and exhortation in religious matters.

The six Periodicals examined, are, as has already been stated, on the whole, impartial. The papers admitted into the "London Magazine" (cf. p. 112 ff.) against Methodism are perhaps more severe than those in the other papers, while the "American Museum" (cf. p. 111 f.) shows itself more inclined towards the movement.

Dr. Johnson and Oliver Goldsmith agreed in seeing the advantages that accrued from the methods of preaching, adopted by the Methodists, but their notices of them are not free from strictures, which in the case of the former were perhaps more sincere and certainly better founded than in the case of the latter. Horace Walpole's unfavourable opinion is chiefly interesting, because it is a voice from the court on the subject. He could see nothing but incongruities and butts for his courtly wit. Not even Wesley himself was able to make any serious impression upon him.

Of the four great novelists, Fielding and Sterne were decided opponents of the Methodists, while Richardson and Smollett were only opposed to enthusiasm and fanaticism. The latter, however, evidently believed that the Methodists had effected a beneficial reform in the lower classes of society. We might have mentioned another author who wrote a novel which bears an unmistakeable methodistical stamp and which enjoyed a large circulation in its day. The book in question is "The Fool of Quality, or The Earl of Moreland" by Henry Brooke (1706—1783), and was first published in 1766. A strong proof of its tendency is that it was considerably abridged and published in one volume by John Wesley himself in 1780.[1]) It is only an edition of this abridgement (Halifax 1849) that we have been able to obtain. The novel is very methodistical, or what would nowadays be called evangelical, on account of the stress laid

---

[1]) Tyerman vol. III. p. 342. The wish for an abridgement was expressed in the "Monthly Review", April 1770, Art. XXV. p. 330.

on the doctrines of justification and sanctification, and on the necessity of conversion. There is, however, no mention of Methodism by name, nor is any single Methodist introduced. The book was highly recommended by the "Monthly Review",[1]) exception being taken only to the religious sentiments and pious expressions contained in it, they being considered out of place in a book of fiction.

It is a well known fact that opposition and persecution always tend to strengthen and inflame rather than to weaken and extinguish. In spite of insult, persecution and calumny, Methodism prospered and became the means of stirring up the spirit of true religion within the Church itself. That there was a need of reformation, no one will deny who has read anything of the history of the social conditions of the age. Religion and morals were at a very low ebb, infidelity was rife, the luxury of the rich was without bounds, while the poor were neglected. Justice was prostituted to bribery, and the prisons were places of immorality. The church was dormant and made no efforts to awaken the spirit of religion or to improve the morals of the people. In this the Methodists set the example, and though they were excluded from the churches, yet their work was not without the effect of arousing the clergy who remained within the pale of the church. More than a century after the propagation of Methodism began, Charles Kingsley,[2]) a stout churchman, but a muscular christian and a man of broad sympathies, could write: — "The clergy are exceedingly improved; and I believe, too, that the men to whom they owe all their improvement, are the Wesleys and Whitefields — in short, the very men whom they drove one by one out of the Church, from persecution or disgust" (See Alton Locke, chap. XXIV, Tauchnitz Edit. p. 210).

John Wesley himself hardly expected that Methodism would continue long after his decease and Charles Wesley

---

[1]) Vol. XXXV. pp. 145, 286, 346; vol. XXXIX. p. 410 f.; vol. XLI. p. 318; vol. XLII. p. 330.

[2]) In 1849.

was certain that there would be an end of it, if the Methodists separated from the Church. Consequently, as early as 1769,[1]) John Wesley drew up a scheme for the perpetuation of Methodism after he was dead, but it was not before the year 1784 that the Conference became a legally incorporated institution by Wesley's Deed of Declaration.[2]) But who among the adversaries of the movement, nay, indeed, who of Wesley's best friends, even including himself, would have dared to imagine the extent to which Methodism has actually spread during the present century? According to the Methodist Kalendar for 1894, there are at present, including all the various branches of Methodism, 42,040 ministers and 6,124,786 members, with over twenty millions of adherents.

I should here like to acknowledge the great obligations I feel myself under to Professor Koeppel of the Munich University for proposing to me the above subject, for the valuable assistance rendered, and for the interest shown in the execution of it.

[1]) Tyerman vol. III. p. 49.
[2]) Ib. p. 417 ff.

Appendix.

Note A (cf. p. 28). — Another insignificant allusion to the Methodists is to be found in "The Primitive Puppet Show", first acted at the Haymarket on the 15th of February 1773, but never printed. Foote introduced the performance by a speech on the origin of puppet-shows, tracing them from the earliest times. Speaking of the present play, he prides himself on having no foreign actors and then continues as follows: — "We have modern patriots, made from the box; it is a wood that carries an imposing gloss, and may be easily turned; for constant lovers, we have the circling ivy, crab-stocks for old maids, and weeping willows for Methodist preachers." Cf. Biographia Dramatica, vol. III, p. 150 ff.

Note B (cf. p. 29). — That the "Minor" was not popular everywhere, is clear from a note in Dr. Gillies's "Memoirs" (p. 233), where we learn that in the year 1770 — the year of Whitefield's death — Foote was the manager of the Edinburgh Theatre and performed this play in that city. After the first performance, which was crowded, when the people discovered what the nature of it was, "the public sense of the impurity and indecency of it was such that on the second night only ten women appeared". It is also reported that the ministers of the town (the Rev. Dr. Erskine and Dr. Walker among others) took the opportunity of expressing their indignation at it from their respective pulpits.

Note C (cf. p. 35). — In the Private Correspondence of Horace Walpole mention is made of a play which seems to have contained some allusions to the Methodists, but especially to Whitefield. The piece referred to was Dr. Stratford's tragedy of "Lord Russel", acted at Drury Lane in August 1784 by irregular actors and printed about 1792, for the benefit of the author's unprovided sister. Walpole gives an outline of the plot and mentions that the gaoler compares himself

to Solmoneus, and talks of Nabobs, Stock's Alley and Whitfield. We have not been able to procure a copy of the play, but Walpole says of the style that "it is extremely deficient in grammar, is flogged up to more extravagant rants than Statius's or Claudian's, with a due proportion of tumbles into the kennel" (cf. vol. VIII. Letter 2142 p. 199). Another work, which was also probably meant as a satire on the Methodists, is mentioned in the "Biographia Dramatica" (vol. I. part 2, p. 554). No hint is given as to whether it was written in prose or poetry, nor have we been able either to procure the work or to find any mention of it elsewhere. The author's name is John Oswald and the work itself bears the following strange title: — "Ranae Comicae Evangelicantes; or, The Comic Frogs turned Methodists". It was published in 1786.

Note D (cf. p. 36). — The Private Correspondence of Garrick contains a letter from Dr. J. Hoadly, dated June 15th 1773, in which he writes (vol. I. p. 546): "I have just been running over, for read it over fairly I could not, a most vile comedy in MS. called 'The Methodist'". This must be a different play from the one bearing the same title and ascribed to Pottinger, for Hoadly says it was by a "Mr. Jeffries, now dead, but a very ingenious man, and of uncommon learning". The "Biographia Dramatica" makes no mention of this play under the name of Jeffreys (Jeffries). This latter work includes, however, in its list of plays an interlude, entitled "The Methodist Preachers" and said to have been acted at Richmond in 1775. The author's name is not given and the piece is said not to have been printed (cf. vol. III. p. 41).

Note E (cf. p. 103). — It is a fact that this same sermon is included among Dr. Doddridge's, but we cannot think that Mr. Whitefield allowed it to appear among his own knowingly and wittingly. Until further proofs can be brought forward, we can only blame him for not having been more careful in the publication of his sermons.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.

X.

DIE POETISCHEN THEORIEN DER PLEJADE NACH RONSARD UND DUBELLAY.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

DIE POETISCHEN THEORIEN DER PLEJADE

NACH RONSARD UND DUBELLAY.

EIN BEITRAG

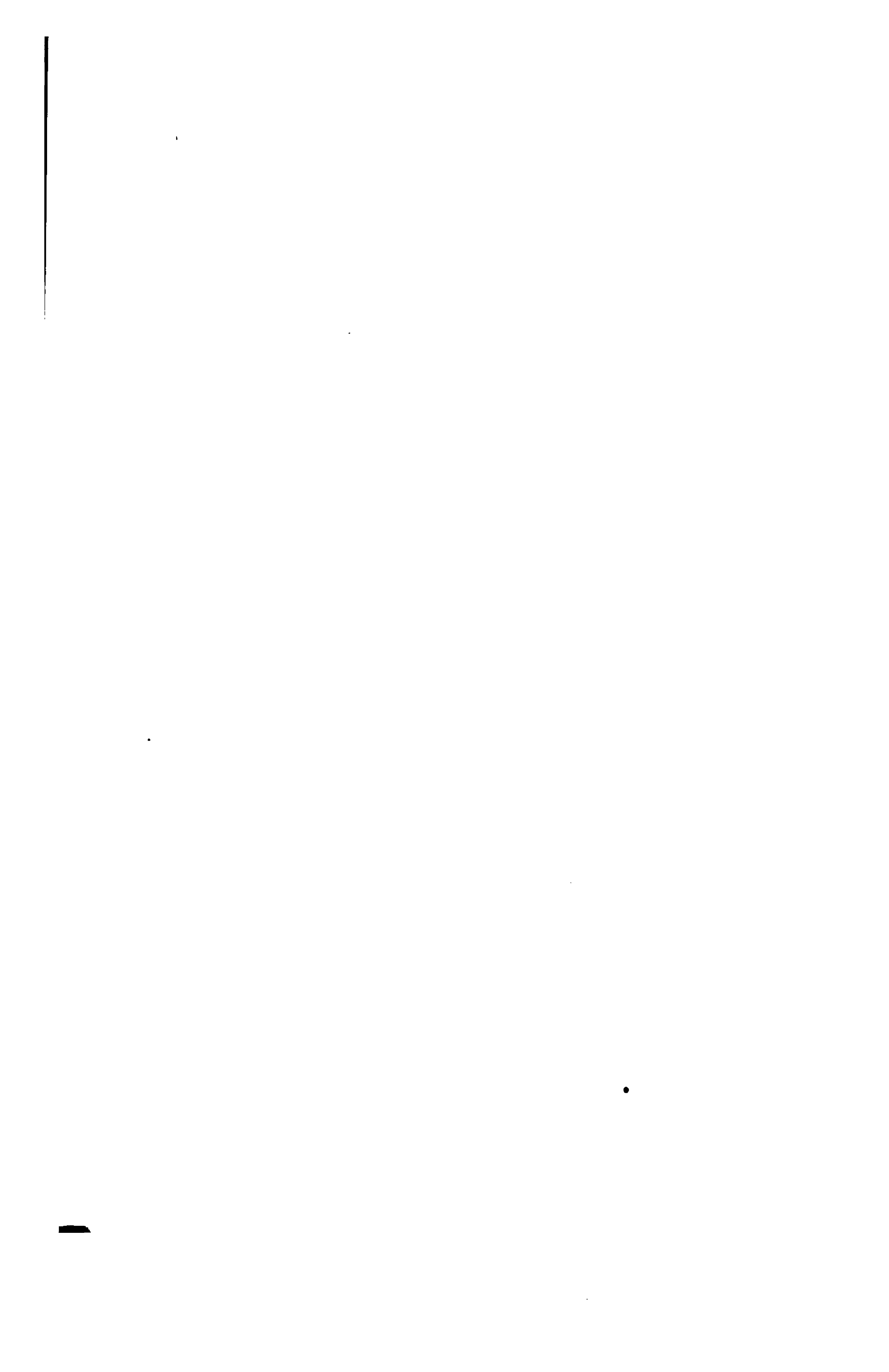
ZUR

GESCHICHTE DER RENAISSANCEPOETIK IN FRANKREICH.

VON

DR. A. ROSENBAUER.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.



Motto:

„Der Gegenstand der Poetik verlangt neben der abstrakt-begrifflichen, gebieterisch eine historisch-kritische Behandlung."

Baumgart, Handbuch der Poetik.

Benützte Literatur.

I. Ausgaben.

Baïf: Les Mimes, Enseignements et Proverbes. Paris. 1597. 12⁰.
Balzac: Œuvres. Paris. 1665. 2 vols. fo.
Belleau, Remi: Œuvres de —, p. p. Gouverneur. Paris. 1857. 8⁰.
Boileau: Œuvres de —. Paris. 1876. 8⁰.
Bouchet: Les Serees de Guillaume —. Lyon. 1618. 8⁰.
Daniello, H.: Della poetica. Venedig. 1536. 8⁰.
Dubellay: Œuvres complètes, p. p. Marty-Laveaux. Paris. 1891. 2 vols. 8⁰.
Dubellay: La défense et illustration de la langue française, p. p. Person. Paris. 1878. 8⁰.
Estienne, H.: Conformité du langage français avec le grec, p. p. Feugère, Paris. 1850. 8⁰.
— La Precellence du langage français. Paris. 1850. 8⁰.
Fabri, Pierre: Le grand et vrai Art de pleine rhétorique, p. p. A. Héron. Rouen. 1889.
Jodelle: Œuvres complètes, p. p. Marty-Laveaux. Paris. 1868. 8⁰.
Menagiana: Suite du Menagiana ou Bons mots, rencontres agréables, pensées judicieuses de Menage. Amsterdam. 1713. 2 vols. 12⁰.
Mutio, G.: Tre libri di Arte poetica in Rime Diverse. Vinegia. 1551. 8⁰.
Pasquier: Œuvres. Paris. 1723. 2 vols. 8⁰.
Peletier, Jacques: L'Art poétique. Lyon. 1555. 8⁰.
Ronsard: Œuvres complètes, p. p. Prosper Blanchemain. Paris. 1848. 8 vols. 8⁰.

Ronsard: Œuvres inédites, p. p. Prosper Blanchemain. Paris. 1854. 8°.

Vauquelin de la Fresnaye: Art poétique, p. p. Georges Pellissier. Paris. 1885. 8°.

Vida, M. Hieronymus: De arte poetica libri tres, ed. Klotz. Altenburg. 1766. 8°.

Vituperan: De Poetica libri tres. Antwerpiae. 1579. 8°.

II. Allgemeine Werke.

Arnaud, Ch.: Les théories dramatiques au 17e siècle. Paris. 1888. 8°.

Baillet, A.: Jugements des Savants sur les principaux ouvrages des Auteurs. Nouvelle édition par de la Monnaye. Amsterdam. 1725. 8°.

Banner, M.: Über den regelmässigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime in der französischen Dichtung. Diss. Marburg. 1884. 8°.

Baumgart, H.: Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°.

Bellanger, L.: Études historiques et philologiques sur la rime française depuis le 15e siècle. Paris. 1877. 8°.

Benoist, A.: De la syntaxe française entre Palsgrave et Vaugelas. Paris. 1877. 8°.

Biese, A.: Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig. 1888. 8°.

Birch-Hirschfeld, A: Geschichte der französischen Literatur seit Anfang des 16. Jahrhunderts. 1. Band. Stuttgart. 1889. 8°.

Blignières, A. de: Essai sur Amyot et les traducteurs français au 16e siècle. Paris. 1851. 8°.

Bornhak, G.: Geschichte der französischen Literatur. Berlin. 1886. 8°.

Borinski, K.: Die Poetik der Renaissance. Berlin. 1886. 8°.

Bourciez, E.: Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. Paris. 1886. 8°.

Bouterweck, F.: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen. 1801—1819. 12 Bde. 8°.

Breitinger, F.: Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève. 1879. 8°.

Brink, B. ten: Über die Aufgabe der Literaturgeschichte. Strassburg. 1891. 8°.

Brunetière: L'évolution des genres. I. L'évolution de la critique de la renaissance. Paris. 1890. 8°.

Brunot, F: La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes. Paris. 1891. 8°.

Budaeus: Commentarius in M. Tullii Ciceronis orationes. Basel. 1539. fo.

Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance, ed. Geiger. 1885[4].

Carton, H.: Histoire de la critique littéraire. Paris. 1886. 8°.

Charpentier, A.: Histoire de la renaissance au 15e siècle. Paris. 1843. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le 16e siècle en France. Paris. 1848. 8°.

Cholevius, K. L.: Die deutsche Literatur in ihren antiken Elementen. Leipzig. 1854/56. 2 Bde. 8°.

Darmesteter, A.: De la création actuelle de mots nouveaux dans la langue française et des lois qui la régissent. Paris. 1887. 8°.

Darmesteter et Hazfeld: Le 16e siècle en France. Paris. 1894 [5]. 8°.

Dejob, Ch.: De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Paris. 1884. 8°.

Duchesne, J.: Histoire des poèmes épiques français du 17e siècle. Paris. 1871. 8°.

Ebert, A.: Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8°.

Faguet, E.: Essai sur la tragédie française au 16e siècle. (1550—1600). Paris. 1883. 8°.

Gebhard, E.: Les origines de la renaissance en Italie. Paris. 1879. 12°.

Goujet, M. l'abbé: Bibliothèque française ou l'histoire de la littérature française. Paris. 1740. 18 vols. 12°.

Grässe: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte. 5 Bde.

Grucker, E.: Histoire des doctrines esthétiques en Allemagne. Paris. 1883. 8°.

Heune, W.: Die Cäsur im Mittelfranzösischen. Diss. Greifswald. 1886. 8°.

Juleville, L. Petit de: Leçons de littérature française. Paris. 1891. 8°.

Junker, H. P.: Grundriss der Geschichte der französischen Literatur. Münster. 1889. 8°.

Körting, G.: Die Anfänge der Renaissanceliteratur in Italien. Leipzig. 1884. 8°.

Kurk, G.: L'épopée et l'histoire, in: Revue des Questions historiques. 1893 (janvier).

Laharpe, J. F.: Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris. 1799—1805. 16 vols. 8°.

Langlois, E.: De artibus Rhetoricae Rhythmicae sive de artibus poeticis in Francia ante litterarum renovationem editis. Paris. 1890. 8°.

Lintilhac: Jules Cesar Scaliger, fondateur du classicisme avant Boileau, in: «La Nouvelle Revue». 1890. 1er juin.

Mommsen, F.: Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. Frankfurt a/M. 1886². 8°.

Müller, K. E.: Über accentuierend metrische Verse des 16.—19. Jahrh. Diss. Rostock. 1882. 8°.

Nagel, H.: Die metrischen Verse Antoine de Baïf's. Diss. Leipzig. 1878. 8°.

Nicéron, P. P.: Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres. Paris. 1727—1745. 43 vols. 8°.

Nisard, Ch.: Les gladiateurs de la république des Lettres. Paris. 1860. 8°.

— —: Le triumvirat littéraire au 16e siècle. Juste Lipse, Joseph Scaliger, Isaac Casaubon. Paris. 1852. 8°.

Pellissier, G.: De sexti decimi saeculi in Francia artibus poeticis. Paris. 1882. 8°.

Rapin, R.: Les réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie. Amsterdam. 1693. 2 vols. 8°.

Rathéry, E.: Influence de l'Italie sur les lettres françaises. Paris. 1853. 8°.

Rigault, H.: Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes. Paris. 1856. 8°.

Sainte-Beuve, C. A.: Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français. Paris 1828. 8°.

Stapfer, P.: Shakespeare et l'antiquité. Paris. 1879/84. 8°.

Stengel, E.: Romanische Verslehre, in: Grundriss der romanischen Philologie. Strassburg. 1893. II, 1—96.

Symonds, E.: The Dantesque and Platonic Ideals of love, in: Contemporary Review. 1890 (September).

Teissier, A.: Les Éloges des hommes savants, tirez de l'histoire de M. de Thou. Leyden. 1715. 4 vols. 4°.

Thurot, Ch.: De la prononciation fr. depuis le commencement du 16e siècle. Paris. 1881. 2 vols. 8°.

Träger, E.: Geschichte des Alexandriners bis Ronsard. Diss. Leipzig. 1889. 8°.

Viollet le Duc: Catalogue des livres composant la Bibliothèque Poetique de V. L. D. Paris. 1843. 8°.

Voigt, G.: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. Berlin. 1893[3]. 8°.

Welti, H.: Geschichte des Sonettes in der Deutschen Dichtung. Leipzig. 1884. 8°.

Zschalig, H.: Die Verslehren von Fabri, Dupont und Sibilet. Diss. Leipzig. 1884. 8°.

III. Schriften über Ronsard und die Plejade.

Becker, K.: Syntaktische Studien über die Plejade. Diss. Leipzig. 1885. 8°.

Beránek, V.: Martin Opitz in seinem Verhältnis zu Scaliger und Ronsard. Progr. der Realschule. Wien. 1883. 8°.

Chalandon, G.: Essai sur la vie et les œuvres de Pierre de Ronsard. Paris. 1875. 8°.

Dor, E.: Ronsardus quam habuerit vim ad linguam francogallicam excolendam. Diss. Bonn. 1863. 8°.

Erkelenz, H.: R. und seine Schule. Diss. Würzburg. 1868. 8°.

Felgner, G.: Über die Eigentümlichkeiten der R.'schen Phraseologie. Progr. Gotha. 1880. 4°.

Gandar, E.: Ronsard considéré comme imitateur d'Homère. Metz. 1854. 8°.

Günther, E.: Ronsard und sein Verhältnis zur Entwickelung der franz. Sprache, in: Herrig's Archiv. 1846. Bd. I.
Herding, A.: Der Versbau Jodelle's. Diss. Kiel. 1884. 8°.
Lange, F.: Ronsard's Franciade und ihr Verhältnis zu Vergil's Aeneide. Progr. Wurzen. 1887.
Nagel, H.: Die Werke Jean Antoine de Baïf's, in: Herrig's Archiv. Bd. LX u. LXI. 1878.
Ploetz, K.: Étude sur Joachim Dubellay. Diss. Halle. 1874. 8°.
Rucktäschel, E.: Über einige Arts poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's. Diss. Leipzig. 1889. 8°.
Scheffler, G.: Essai sur R. et sa réforme littéraire. Diss. Dresden. 1873. 8°.
Wagner, E.: Remi Belleau und seine Werke. Diss. Leipzig. 1890. 8°.
Weil, R.: Vindiciae ronsardianae. Diss. Marburg. 1870. 8°.

IV. Folgende Werke kenne ich nur auf Grund von Inhaltsangaben und Kritiken in Zeitschriften.

Allais: Malherbe et la poésie française à la fin du 16e siècle (1585—1600). Paris. 1892. 8°.
Büscher: La versification de R. Progr. Weimar. 1867. 4°.
Chaignier, A. Ed.: La Rhétorique et son histoire. Paris. 1888. 8°.
Cook, A.: The Art of Poetry. The Poetical Treatises of Horace, Vida and Boileau. Boston. 1891.
Krantz, E.: Introduction à l'histoire des doctrines classiques en France. Paris. 1893. 8°.
Lidfors, W. E.: Observations sur l'usage syntaxique de Ronsard. Lund. 1865. 8°.
Nisard: Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Paris. 1845. 8°.
Scharschmitt, F.: Étienne Pasquier's Thätigkeit auf dem Gebiet der franz. Sprachgeschichte und Grammatik. Diss. Leipzig. 1892.
Tilley. A.: The Literature of the French Renaissance. Cambridge. 1885. 8°.

Inhaltsangabe.

Einleitung.

Durch die vorliegende Arbeit sollen nicht sowohl neue Resultate zu Tage gefördert, als vielmehr die literarischen Theorien der Plejade, soweit sie bei Ronsard und Dubellay zum Ausdruck kommen, einer genaueren Würdigung unterzogen werden. Dabei handelt es sich hauptsächlich darum, in dem von diesen Dichtern hinterlassenen Chaos von Gedanken über Poetik soweit als möglich Ordnung zu schaffen. Zu dem Zwecke sollen dieselben unter gewissen Gesichtspunkten zusammengefasst werden, um so ein anschauliches Bild von dem Umfange und dem Inhalt der ästhetischen Theorien dieser Dichterschule zu bieten. Dass hier Ordnung zu schaffen auch ein Verdienst sei, lässt schon Goujet erkennen.[1]) Sollte es mir nun gelungen sein, ein treffendes Gesamtbild von den literarischen Doktrinen jener Zeit zu zeichnen, so wäre dadurch auch eine zu wiederholten Malen konstatierte Lücke[2]) in der Geschichte der Renaissancepoetik ausgefüllt und somit über die Anfänge der modernen Kritik in Frankreich genügendes Licht verbreitet. Da sich jedoch die ästhetischen Theorien der Plejade nicht immer mit der Praxis decken, so habe

[1]) «*Il faut beaucoup de patience pour le lire entier, j'en ai eu besoin pour le parcourir, il m'a ennuyé et j'ai appris peu de chose*» Goujet, Bibliothèque III, 145.

[2]) Borinski, Poetik, p. 14; Döring, Neue preuss. Jahrbücher 1887. IX, 141; Brunetière, l'Évolution, p. VIII.

ich, wenn dadurch für das Verständnis der betreffenden Ansicht etwas gewonnen wird, Parallelstellen aus zeitgenössischen Poetikschreibern der gleichen Schule in den Anmerkungen beigefügt. Eine Vollständigkeit hierin zu erreichen, lag ausserhalb meines Wollens und Könnens; denn viele der hier in Betracht kommenden Quellenschriften sind leider nur bei eigenem Aufenthalt in Frankreich zugänglich. Wenn ich gleichwohl meine Arbeit hiemit der Öffentlichkeit übergebe, so thue ich es in der Hoffnung, dass sie auch so noch ihrem Hauptzweck wird entsprechen können.

An dieser Stelle sei es mir auch gestattet, den Bibliotheksverwaltungen von Berlin, Strassburg und München für ihr wohlwollendes Entgegenkommen den gebührenden Dank auszusprechen.

Besonderen Dank aber schulde ich Herrn Professor Breymann, der während meiner Studienzeit und darüber hinaus mir stets Rat und Belehrung angedeihen liess und mich auch bei vorliegender Arbeit wesentlich unterstützte.

Der eigentlichen Abhandlung glauben wir im Folgenden noch einige allgemeine, orientierende Bemerkungen über die Vorarbeiten vorausschicken zu sollen, welche auf dem Gebiete der französischen Poetik und für R. speziell uns zur Verfügung gestanden haben. Was zunächst die Poetik betrifft, so gab hievon zuerst Egger (1869) einen kurzen Überblick für das 16. Jahrhundert.[1]) Pellissier (1882) führte diese Skizze in einer lateinisch geschriebenen These weiter aus. Aber erst mit Zschalig (1884) beginnt die Reihe derjenigen Studien, in welchen die historische Entwicklung der poetischen Theorien in Frankreich darzustellen unternommen wird. Er behandelt die französische Poetik im Anfang des 16. Jahrhunderts. Von den drei in seiner Schrift analysierten Autoren (Fàbri, Dupont, Sibilet) kommt nur der letztere für uns in Betracht, da die beiden ersten eher Verslehren als

[1]) Egger, l'Hellénisme II, 14. leçon.

Poetiken geschrieben haben. Sibilet's *Art poétique* ist vom Geiste der Renaissance schon stark beeinflusst und konnte in mehreren Punkten den Theoretikern der Plejade als Vorbild dienen. Eine Fortsetzung der Zschalig'schen Studie gab Rucktäschel (1889) in seiner Arbeit: „Über einige *Arts poétiques* aus der Zeit R.'s und Malherbe's". In dieser Schrift finden wir eine Inhaltsangabe der für diesen Zeitraum wichtigen Poetiken unter besonderer Betonung der neuen Momente, die bei den einzelnen Autoren auftreten. Mit besonderer Ausführlichkeit aber ist Deimier's *Académie* (1610) behandelt, welche sich als die erste vom Geiste Malherbe's beeinflusste Theorie erweist. Im Jahre 1890 erschien sodann Langlois' lateinisch geschriebene Studie über die Poetiken vor der *Illustration* Dubellay's. Er hatte das Glück, mehrere bis dahin noch unbekannte Verslehren aufzufinden. Die wichtigsten der von ihm behandelten *Arts de rhétorique* sind die von Eustache des Champs (1392), Jacobus Magnus (1420), Molinet (1493), Infortunatus (1500) und Gracien du Pont (1539).

Die Doktrin Malherbe's erfuhr alsdann eine ganz ausführliche Darstellung in der Untersuchung Brunot's (1891), der die Theorie und den Einfluss der Malherbe'schen Schule auf die Folgezeit erschöpfend behandelt hat. [1]) Nicht minder gut unterrichtet sind wir über die zweite Kritikergeneration des 17. Jahrhunderts, der es unter Richelieu's und Chapelain's Duumvirat [2]) gelang, die Herrschaft der drei Regeln für das Drama fest zu begründen. Diese Epoche erfuhr nämlich durch Faguet (1883), Arnaud (1888) und zuletzt durch Robert (1890) eine allseitige Behandlung.

So bleibt also nur die Theorie der Plejade übrig; mit ihr hat man sich, obwohl sie doch für die Entwicklung der poetischen Doktrinen in Frankreich den Ausgangspunkt bildet,

---

[1]) Allais' Buch über die Poesie Malherbe's blieb mir unzugänglich. Es soll Brunot's Studie ergänzen in Bezug auf die metrischen Vorschriften Malherbe's. Siehe Zeitschrift für neufrz. Sprache und Litt. 1894. XVI, 34. p. 362; Rev. crit. 1892. N. 28, p. 320.

[2]) Arnaud, Les théories dr. p. 174: «*Par la coalition des maîtres politiques et des maîtres poétiques.*»

bisher weniger beschäftigt. Zwar wurde Dubellay's *Défense*, abgesehen von Sainte-Beuve's kurzer Analyse, durch Person's Ausgabe (1878) weiteren Kreisen zugänglich gemacht und das Verständnis derselben durch eine vorausgehende, ausführliche Inhaltsangabe erleichtert; allein mit R.'s theoretischen Abhandlungen hat sich ausser Sainte-Beuve, welcher die Hauptgedanken seines *Art poétique* kurz skizzierte, [1]) niemand mehr eingehend beschäftigt. Auf Rucktäschel's Studie brauche ich nicht mehr zurückzukommen; fast alle die übrigen Arbeiten aber, welche noch über R. vorliegen, berühren zwar nebenbei R.'s poetische Theorien und betonen insbesondere seine Bestrebungen auf sprachlichem Gebiete, aber in der Hauptsache zielen sie mehr auf eine Ehrenrettung des Dichters als des Theoretikers ab.

Einen solchen Zweck verfolgen die Schriften von Erkelenz (1868), Weil (1870), Scheffler (1873) und Chalandon (1875). Alle diese Autoren gehen von sogenannten allgemein gültigen, ästhetischen Prinzipien aus und suchen mit mehr oder minder Geschick die Sache R.'s zu verteidigen. Solchen Arbeiten gegenüber war schon ein Fortschritt angebahnt durch Günther's Studie über die Eigenheiten der R.'schen Sprache (1846), Dor's Untersuchung über den Einfluss R.'s auf die spätere Sprachentwickelung (1863), des Schweden Lidforss Erörterungen über R.'s Syntax (1867) und Büscher's kurze Abhandlung über R.'s Metrik (1867). In den 80er Jahren wurde diese Art von Studien wieder aufgenommen von Felgner, der die R.'sche Phraseologie behandelte (1880), und Becker, der eine Untersuchung über den syntaktischen Sprachgebrauch der Plejade gab (1885). Nachdem schon Gandar (1854) R.'s Verhältnis zum griechischen Altertum untersucht hatte, beleuchtete Lange (1887) R.'s Beziehungen zu Vergil, und Beránek (1883) beschäftigte sich mit der Darstellung des Einflusses, den R. auf Opitz ausgeübt hatte, eine Frage, die auch noch später mehrere Bearbeiter fand. [2]) Also, auch

---

[1]) *Tableau de la poésie fr.*, p. 184—204.

[2]) Weitere Schriften über Opitz und dessen Quellen in Koch's Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. 1889. II, 226.

wenn man von dieser Seite an unsere Arbeit herantritt, wird man zugeben müssen, dass sie als wünschenswerte Ergänzung zum Abschluss der Studien über R. dient, und dessen theoretische Bedeutung in einem Gesamtbild zusammenfasst, so dass nunmehr neben dem Dichter endlich auch einmal der Theoretiker zur gebührenden Würdigung gelangen kann.

Zu einer solchen Arbeit fühlte ich mich um so eher ermutigt, als auch Marty-Laveaux, dieser berufenste Kenner und Herausgeber der Werke der Plejade, eine ähnliche Studie zwar versprochen[1]) und dadurch deren Notwendigkeit anerkannt, aber meines Wissens noch nicht ausgeführt hat. Und sollte selbst durch eine solche Untersuchung das Bild der ästhetischen Theorien R.'s in seinen Hauptzügen sich nicht als wesentlich verändert ergeben, so ist es immerhin schon interessant, bei dem Haupte einer Dichterschule auch die technischen Detailvorschriften zu betrachten, nach denen er und seine Genossen als praktische Dichter sich zu richten gewohnt waren. Vielleicht aber wird auch das Urteil über R. als Dichter insofern beeinflusst, als es erst jetzt möglich ist, dessen theoretisches Programm mit seiner dichterischen Leistung zu vergleichen, und so, statt des rein ästhetischen Massstabes, einen mehr objektiven, im Autor selbst liegenden Massstab für dessen Beurteilung anzuwenden. Denn trotz Sainte-Beuve's warmer Verteidigung scheint man sich namentlich in Frankreich immer noch nicht von einem gewissen Vorurteil gegen R. losgemacht zu haben; wenigstens lässt sich dies aus den Worten zweier der neueren französischen Literarhistoriker schliessen.[2]) Wenn es mir nun gelungen sein sollte, in der vorliegenden Arbeit das Ungerechte solcher Vorurteile durch die Darstellung seiner poetischen Theorien und Hervorhebung seiner Verdienste als Theoretiker vollends zu beweisen, so hätte auch nach dieser Seite hin meine Schrift ihren Zweck völlig erreicht.

---

[1]) Marty-Laveaux, *Œuvres de Dub.*, *Préface*, p. IV.

[2]) Juleville, *Leçons* etc. II, 165; Brunetière, *L'Évolution des genres* I, 104.

§ 1.

Quellen der Ronsard'schen Doktrinen und Vorläufer der Ronsard'schen Reform.

Auf die Gestaltung der R.'schen Poetik haben vier verschiedene Faktoren Einfluss ausgeübt. Zunächst sind die aus dem Altertum überkommenen Schriften über Rhetorik und Poetik zu erwähnen. Zugänglich war bereits die *Ars poetica* des Aristoteles in zwei lateinischen Ausgaben, von denen die eine nach der arabischen Übersetzung des Averroes (1481) gefertigt, und die andere von Valla (1498) nach dem griechischen Texte veranstaltet worden war. Ferner lag, ausser dem schon zu R.'s Zeit veröffentlichten griechischen Originale, bereits eine italienische Übersetzung von Segni (1549) vor, welcher auch schon die aristotelische Poetik zu kommentieren anfing. Ihm folgten Robertellus (1548), Victorius (1560), Madius (1560), Castelvetro (1570) und später noch der Holländer Heinsius (1611), welch letzterer auf die Kritikerschule Chapelain's grossen Einfluss ausüben sollte. Ob jedoch einer dieser Kommentatoren Dub. oder R. vorgelegen hat, oder ob sie den Aristoteles im Urtext gelesen haben, kann ich, bei dem Mangel an Vorarbeiten über diesen italienischen Zweig der Renaissancepoetik, nicht entscheiden. Sicherlich war jedoch Aristoteles auf die Gestaltung der französischen Poetik damals noch nicht so einflussreich wie ein Jahrhundert später, einerseits, weil eben im 16. Jahrhundert der Kampf gegen die aristotelische Scholastik am heftigsten tobte und man nach Ramus' Beispiele wieder auf Plato zurückging, andererseits, weil damals im Mittelpunkte des Interesses nicht die von Aristoteles am ausführlichsten behandelte Tragödie, sondern vielmehr das Epos stand. Auch liebte die damals nach Unabhängigkeit und freier Selbstbethätigung auf allen Gebieten des Lebens ringende Generation noch nicht einen solchen tyrannischen Führer, der ihr das griechische Altertum nur durch seine Brille anzuschauen gestattete und die Freiheit bei der Auswahl der Muster beschränkte. Später dagegen, als das Bedürfnis nach Gesetz-

mässigkeit und Ordnung in Politik und Literatur sich allgemein fühlbar machte, schon von 1580 an, fand man an Aristoteles, den übrigens ja auch Ronsard und Scaliger empfohlen hatten, mehr Gefallen und erblickte in seinen Definitionen Kunstregeln, ein bequemes Mittel, es den Alten schnell gleichzuthun.[1]) Für das 16. Jahrhundert jedoch passte den schöngeistigen Autoren Horazens ungezwungenes Kunstgeplauder, das für Dilettanten geschaffen schien, noch besser zur Einführung in die Technik der poetischen Produktion. Einen weit wirksameren Einfluss auf die ersten französischen Theoretiker übten deshalb die Lateiner aus. Um jene Zeit war bereits die *Ars poetica* des Horaz von Dolce (1535) in das Italienische übertragen worden, in *versi sciolti*, und 6 Jahre später gab Peletier eine französische, metrische Übersetzung davon. Aus Horaz schöpfen bereits Peletier (1545), Sibilet (1548), Dubellay (1549), und auch R. macht bei ihm stoffliche Anlehen. Neben Horaz kommen noch Cicero's oratorische Schriften, Quintilian's *Institutiones* und vielleicht auch noch Longin's Traktat vom Erhabenen (Originalausgabe von Robertellus, 1554, Basel) in Betracht.

Die zweite Hauptquelle, auf welche die moderne Poetik sich stützt, sind die von den Humanisten Italiens, Deutschlands und Frankreichs herrührenden Kommentare zu den Klassikern des Altertums. So veröffentlichte Bedrotus, ein Freiburger Professor, zu den gerichtlichen Reden Cicero's einen Kommentar, in welchem sich Beiträge finden von Bartholomaeus Latomus, Franciscus Sylvius, Jacobus Omphalius, Melanchthon und noch anderen damals berühmten Gelehrten. In diesem Sammelbande verdienen namentlich die Kommentare des Sylvius, Melanchthon und Martin Bolerus aus Bretten zu Cicero's Rede *pro Archia poeta* Erwähnung, weil hier bereits aus Cicero und selbst Plato alle Parallelstellen beigebracht sind, welche den göttlichen Ursprung der Poesie und andererseits die himmlische Inspiration des Dichters bekunden sollen.[2]) Auch ein

---

[1]) Siehe Pellissier, *Préface*, p. 17.

[2]) *Bedroti Commentarius*, p. 594.

Kommentar zu Horazens *Ars poetica* ist bereits damals vorhanden gewesen; er war von einem gewissen Acron nach Angabe des Humanisten Sylvius verfasst, aber leider von mir nicht auffindbar.[1]) Ferner schrieb der französische Humanist Tardif ein *compendium Rhetorice artis ac oratorie facultatis*, auf das sich der früheste französische Poetikenschreiber des 16. Jahrhunderts, Pierre Fabri, in der Vorrede zu seiner *Rhétorique*[2]) bereits beruft. Obwohl diese Erklärer nun häufig einfach Cicero's, Horazens und Quintilian's Meinungen wiederholen, so entwickeln sie doch hie und da neue Gedanken, wie man moderne Stoffe in antikes Gewand kleiden soll. Besonders wichtig ist die *Ars poetica* Vida's, welcher die Quintessenz der humanistischen Poetik in elegante, grösstenteils Vergil entlehnte Verse zu fassen wusste (1527). Seine Schrift wurde als Schulbuch benutzt, veranlasste auch Scaliger zur Abfassung seiner Poetik (1561), wurde in Deutschland von dem berühmten Humanisten Eobanus Hessus in seinen Vorlesungen interpretiert, von Opitz (1624), Buchner (1665) und selbst Pope noch ausgeschrieben. In Frankreich wurde Vida's Buch sogar noch in unserm Jahrhundert hoch geschätzt und in moderner Übertragung zu verschiedenen Malen dem Publikum vorgelegt.[3]) Aus ihm schöpften nun auch Dubellay und R., und zwar hat der letztere in seiner Abhandlung über das Epos nicht nur stoffliche Anlehen bei Vida gemacht, sondern oft auch dessen Gedanken und Ideen herübergenommen.

Ausserdem konnte R. die Poetik Scaliger's (1561) benützen, dessen Buch fast ebenso berühmt wurde wie dasjenige Vida's. Scaliger verdankte seinen Erfolg der weitschweifigen Ausführlichkeit, mit der er die äusseren Merkmale der einzelnen Dichtungsgattungen aufzählte und so den Dichterlingen ein unfehlbares Mittel an die Hand gab, es den Alten gleich zu thun. Gegenüber Scaliger zeigt die Poetik

---

[1]) *Bedroti Commentarius*, p. 595.

[2]) Fabri, *Rhétorique* (*ed. Héron*) I, 6, u. II, notes p. 2.

[3]) So z. B. von Barrau (1808, 1845[3]), von Valant (*L'Éducation du poète.* Paris 1814), Gaussin (1819), Bernay (1845).

Vituperan's (1579) einen gewissen Fortschritt, indem dieser bereits wieder den Begriff des Schönen[1]) nach Plato zu entwickeln sucht und überhaupt einen mehr kunstphilosophischen Standpunkt einnimmt. Vituperan's und Scaliger's Schriften kommen jedoch für R. nicht sowohl als Quellen in Betracht, als vielmehr als zeitgenössische Zeugnisse dafür, dass R.'s Ideen damals Allgemeingut waren. Ferner konnte sich R. Rat und Aufschluss erholen in den italienisch geschriebenen Traktaten über Rhetorik und Poetik von Brunetto Latini's *livres dou Tresor* an, die Fabri schon benützte,[2]) bis herab auf Trissino (1529), Daniello (1536), Costanzo Lando (1549), Mutio (1551) und Minturno (1564), welch letzteren Vauquelin als Quelle anführt.[3]) Zum mindesten aber dienten sie ihm als Beispiele für in humanistischem Geiste geschriebene vulgärsprachliche Poetiken. Endlich sind auch noch die in französischer Sprache vor R. erschienenen Traktate über Poetik zu nennen, in so weit sie vom Geiste der Renaissance beseelt sind.

Der erste der französischen Poetikenschreiber, auf den der Humanismus stärker eingewirkt hat, ist Sibilet. Ihm konnte der Verfasser der *Défense* (1549) schon einzelne Gedanken entnehmen, aber im allgemeinen wog bei Sibilet der Geschmack an den überlieferten, nationalen Kunstformen vor, und so kommt er als eigentlicher Vorgänger der Plejade nicht in Betracht. Dagegen schwebt über des ersten franz. Horazübersetzers, Jacques Peletier's *Art poëtique* (1555) schon völlig der neue Geist, und häufig findet sich bei ihm und R. Ähnlichkeit im Ausdruck und in den Gedanken. Selbst die Schrift des Verteidigers der älteren Richtung, Charles Fontaine's *Quintil Censeur* (1551), wurde von R. hie und da zu Rate gezogen. Einzelne der von Dub. und R. ausgesprochenen Gedanken, wie z. B. die Pflege der Muttersprache, waren indessen auch schon von anderen Männern,

---

[1]) Vituperanus, *De Poetica*, l. I. ch. XIX. p. 65.

[2]) Siehe hierüber Fabri's *Art de rhétorique* (*ed. Héron*) II. *Introduct.* p. 24.

[3]) Pellissier, *Préface*, p. 37.

wie z. B. Antoine du Saix in seinem *Esperon de discipline* (1534), und Etienne Dolet in seinem *Art de bien traduire* (1540) ausgesprochen worden. So waren also nach allen Seiten hin die Bedingungen für das Eintreten der R.'schen Reform erfüllt.

Will man nun die R.'sche Poetik in Bezug auf ihre Hauptelemente kurz charakterisieren, so wird man sagen müssen: den Stoff und Ausdruck zog sie aus den antiken Quellen, die damals schon in die Vulgärsprache übertragen waren; der Geist aber, mit welchem sie diesen Stoff beseelte, ist derjenige der Humanisten, und das Originelle der R.'schen Reform besteht, wenn man sie von diesem Standpunkt aus betrachtet, nur darin, dass durch sie die humanistische Poetik der Neulateiner zu einer Nationalpoetik für die Franzosen umgewandelt wurde. Somit ruhen R. und seine Genossen auf den Schultern der Humanisten.[1]) Bei ihnen lernten sie die klassischen Autoren verstehen und bei dem Vergleiche mit den Erzeugnissen ihrer heimischen Dichter hochschätzen und bewundern. Anderseits aber gingen die Glieder der Plejade alle aus weltmännisch gebildeten Kreisen hervor und so lag es ihnen ferne, in der Gelehrsamkeit allein ihre Befriedigung zu finden; sie wollten als Preis ihrer Arbeit die Anerkennung der gebildeten Gesellschaft, die damals im Hofe ihren Mittelpunkt hatte. So erklärte es sich, dass, wenn sich auch R. und seine Genossen als dankbare Schüler der Humanisten bezeichnen, ihre Werke denselben widmen und einzelne der neulateinischen Dichtungen übersetzen oder paraphrasieren,[2]) es doch auch wieder zwischen beiden Kreisen trennende Gesichtspunkte gab, in deren Geltendmachung eben das originelle Verdienst der R.'schen

---

[1]) «*Rabelais dans son Pantagruel, Ronsard dans ses odes, Calvin même dans son Institution chrétienne, ou Montaigne dans ses Essais ne sont que les disciples de nos Humanistes.*» Brunetière, *L'Évolution* I, 9 (Préface); vgl. auch Ploetz, *Étude sur Dubell.* p. 12—14.

[2]) Diejenigen der Humanisten, welche von der Plejade am meisten der Nachahmung wert gehalten wurden, sind Pontanus († 1529), Secundus († 1536) [Défense L. II. ch. IV. p. 118], Flaminius († 1550) u. Marull († 1500). [Vauquelin, Art poét. II, 856.]

Reform liegt. Diese bedeutet nämlich den Bruch mit jener Humanistengeneration, die in kopfloser Bewunderung der Antike das literarisch Schöne nur in den Werken des Altertums verwirklicht glaubte und dessen Nachahmung sich nur in antikem Sprachgewand möglich dachte. Vom Anstaunen der Alten ging man jetzt über zu deren Nutzbarmachung für die moderne Kultur. Dabei war das Studium derselben nur mehr als Mittel zum Zweck und nicht mehr um seiner selbst betrieben.[1]) Sobald die noch bei den Alten ruhenden Schätze auf gallischen Boden verpflanzt sein würden, glaubte man sogar sie entbehren zu können.[2]) So strebte man auch im Gegensatz zu den gleichzeitigen lateinischen Poetikenschreibern wie Scaliger und Vituperan, die mehr akademische Poetik trieben, unmittelbar praktischen Zwecken zu, und, was R.'s Poetik insbesondere von derjenigen Scaliger's unterscheidet, ist die weitere und mildere Fassung der Regeln. Die bestimmenden Gesichtspunkte der R.'schen Poetik waren also, einerseits den Gebildeten der Nation unmittelbar von Nutzen zu sein, und anderseits den Weg anzugeben, auf welchem die an den Alten bewunderte Schönheit der literarischen Form sich im heimatlichen Idiom und mit modernem Gedankeninhalt verwirklichen liesse. So verfolgt also die R.'sche Reform in ihrem Endzweck Entwicklung der vaterländischen Eigenart durch Aufnahme geeigneter antiker und fremder Kulturelemente.

---

[1]) Vergleiche hierzu Dubellay's Worte (Déf. L. I., ch. X., p. 85): *‹I'entens bien que les Proffesseurs des Langues ne seront pas de mon opinion: encores moins ces venerables Druydes, qui... ne craignent rien tant, que le Secret de leur mysteres... soit decouuert au Vulgaire.›*

[2]) Vergleiche *Défense (ed. Person)* L. I. ch. X., 83—85 u. L. I. ch. XI., 94, und ferner Bouchet, *Les Serees*, p. 282: *‹La complainte que font les gens doctes du jourd'hui... de ce que nous employons la moitié de nostre aage à apprendre 2 ou 3 langues et employons plus de temps à parler ces jargons* [sic!] *qu'anciennement ne faisaient les anciens à passer par toutes les sciences libérales.›*

§ 2.

Ronsard's Verhältnis zu Dubellay's Défense.

Beim Aufbau des theoretischen Lehrgebäudes der neuen Schule lassen sich nun zwei Perioden unterscheiden. Die erste derselben ist gekennzeichnet durch das Manifest Dubellay's. Auch auf die Entstehung dieses Werkes hatte R. schon Einfluss ausgeübt; ja von ihm ging vielleicht, wie Scheffler[1]) vermutet, der Gedanke, es zu schaffen, aus. Bekanntlich war der Hauptzweck dieser Schrift, die Geburtsstunde der neuen Kunst zu verkünden, der zunächstliegenden Vergangenheit, also der Marot'schen Richtung, den Fehdehandschuh hinzuwerfen, sowie Ziel und Programm der neuen Schule in den allgemeinsten Zügen anzudeuten. Der Charakter des Dubellay'schen Werkes ist also vorzugsweise polemisch-emphatisch. Dem entsprechend ist auch der zweite Teil desselben, wo es sich um Aufstellung der eigentlichen Kunstregeln handelt, kurz und unvollständig ausgefallen. In dieser Hinsicht blieb also die Theorie der neuen Schule vorläufig noch ein Stückwerk. Erst 15—20 Jahre später machte sich R. daran, das Lehrprogramm der Schule auszubauen; seine theoretischen Werke bilden somit eine Ergänzung und Fortsetzung des Dubellay'schen Manifestes. Zwar hatte, wie schon erwähnt, Peletier (1555) einen *Art poétique* im Geiste der neuen Schule erscheinen lassen, aber diese Schrift konnte eben doch nicht als die Doktrin R.'s selbst gelten und in Frankreich, wo man den Grund jedes Erfolges mehr in der Methode, als im Menschen selbst sucht, erwartete man mit Spannung einen *Art poétique* vom grössten Poeten der Zeit. Denn gerade den Mangel an Detailvorschriften hatte schon Charles Fontaine neben anderen Kleinigkeiten als Hauptmangel an Dub.'s Schrift in seiner Kritik gerügt. Ordnung und Regelmässigkeit sind aber Grundzüge des französischen Charakters und so konnte man sich nicht wundern, dass auch damals die Kritiker *«de la précision dans l'enthousiasme»* ver-

---

[1]) Scheffler, *Essai sur R.* p. 15, u. Plötz, *Étude sur Dub.* p. 4.

langten.[1]) Vielleicht weist auch Dub. schon selbst in seiner Schrift auf R. als den künftigen Theoretiker der Schule hin, wenn er auf Detailregeln einzugehen verzichtet *«espérant que par moi ou p a r u n e p l u s d o c t e M a i n il [son livre] pourra recevoir sa perfection»*.[2]) So stellt sich, wie gesagt, R.'s theoretisches Werk mehr oder minder als die Erweiterung und Vervollständigung der Dub.'schen Schrift dar.

---

[1]) Brunetière, *L'Évolut.* I, 47.
[2]) *Défense* (*ed. Person*) L. II., ch. I, 99.

Kapitel I.

Ronsard als Theoretiker und Kritiker.

---

§ 1.

Die theoretischen Schriften Ronsard's.

Die wichtigste Quelle für die Kenntnis der R.'schen Poetik ist sein *Abbrégé de l'art poétique* (1564). Aber dieses Werkchen ist in so unglaublich kurzer Zeit entstanden, dass es weder auf Vollständigkeit noch auch auf eine systematische Darstellung der Regeln der Poetik Anspruch erheben kann. R.'s Worte «*Ce petit Abbrégé .... a esté en trois heures commencé et achevé*» müssen freilich wohl dahin gedeutet werden, dass seine Abhandlung in dieser kurzen Zeit niedergeschrieben wurde; denn über den Stoff und dessen Einteilung nachzudenken, hatte R. bei solch schneller Vollendung des Werkes wohl keine Zeit mehr. Das Schriftchen scheint auch ursprünglich nicht für das Publikum bestimmt gewesen zu sein; wenigstens behauptet R., es sei von ihm nur für seinen Vetter, den Abbé Lacombe, der ein kurzes Handbuch zur Einführung in die Gesetze der poetischen Technik zu haben wünschte, verfasst worden und habe keine weitergehenden Ansprüche erheben wollen. Doch stellte er in Aussicht, später einmal eine ausführlichere Schrift über diesen Gegenstand erscheinen zu lassen. Dazu ist es nun freilich nicht gekommen, wenn man nicht etwa in der sogenannten zweiten Vorrede zu seiner *Franciade* dieses Werk selbst oder den Anfang hierzu erblicken will.

Dem *Art poétique* steht zeitlich am nächsten die erste

Vorrede zur *Franciade*, die jedenfalls nach 1565 entstand und sich nur in der Editio princeps der vier ersten Gesänge jenes Gedichts (1572) findet. Diese Vorrede entwickelt gewissermassen das Programm, welches R. in seiner Dichtung durchführen will und beschäftigt sich deshalb ausschliesslich mit dem Epos. Auch die letzte der drei Prosaabhandlungen R'.s handelt vom epischen Gedicht und wurde deshalb von den späteren Herausgebern der R.'schen Werke seiner *Franciade* als zweite Vorrede vorausgeschickt. Über die Entstehungszeit dieser Schrift wissen wir nichts Bestimmtes; jedenfalls aber stammt sie aus R.'s letzter Schaffensperiode, wofür äussere und innere Gründe sprechen. Sie wurde nämlich von R. selbst niemals veröffentlicht, sondern seinem Freunde und späteren Biographen Binet überlassen, der das von einem Schreiber nach R.'s Diktat gefertigte Manuskript sorgfältig durchschaute und in Ordnung brachte, *«à peu près selon son [Ronsard] intention»*, bevor er dasselbe in Druck gab.[1]) Auch in dieser letzten Abhandlung ist für R. die kunstphilosophische Betrachtung des epischen Gedichtes nicht Selbstzweck; vielmehr will er das Wesen und die Gesetze der epischen Dichtung nur deshalb allgemein darlegen, um einerseits die gegen seine *Franciade* schon damals erhobenen Vorwürfe und etwa künftige Kritiken zurückzuweisen [2]) und andererseits, um das Publikum, welches auf diese Weise in die von R. überwundenen Schwierigkeiten Einsicht gewonnen hatte, zu einer gesteigerten Bewunderung seiner epischen Dichtung zu veranlassen. Somit sind die drei erwähnten Abhandlungen eigentlich Gelegenheitsschriften. Darin finden denn auch manche der ihnen anhaftenden Mängel ihre Erklärung und Entschuldigung. So z. B. kehren in den drei Schriften manchmal die nämlichen Gedanken wieder, bisweilen mit denselben Worten, bisweilen in einer etwas weiteren und erläuternden Fassung. Infolge der mangelhaften Anord-

---

[1]) Blanchemain, Œuvres, III, 15.

[2]) Goujet, III, 145: *«Prévenir les objections qu'ils sentaient que la postérité ne manquerait pas de faire sur les défauts de leurs* [i. e. Scudéry u. R.] *poèmes»*.

nung des Stoffes gerät R. auch hin und wieder in Widersprüche, ohne sich dessen bewusst zu werden; sogar in grammatischer Beziehung lassen sich manche seiner Perioden anfechten. Sie zeigen nicht jene Klarheit, welche er selbst in der Poesie so sehr verlangt. Kurz gesagt, Fehler aller Art kann der nachprüfende Kritiker entdecken, so dass dem Verfasser dieser Schriften der Vorwurf einer gewissen Nachlässigkeit nicht erspart bleiben kann. Allein R. besass nicht den Ehrgeiz, als Prosaschriftsteller glänzen zu wollen; noch viel weniger wollte er literarischer Theoretiker sein. Nur durch seine Dichtungen begehrte er Ruhm zu gewinnen. Da er nun ebenfalls in einigen seiner Gedichte ästhetische Fragen behandelt hat, so z. B. in seiner *Préface en vers de la Franciade* und in seinem *Discours à Grevin,* müssen wir, um ein Gesamtbild seiner theoretischen Doktrinen zu erhalten, auch jene Dichtungen mit in Betracht ziehen.

§ 2.

Ronsard's Würdigung als Kritiker.

Wenn wir von R. als Theoretiker und Kritiker handeln, so müssen wir, um an ihn nicht unbillige Anforderungen zu stellen, uns des Charakters der damaligen literarischen Kritik und Theorie überhaupt erinnern. Die humanistische Poetik, welche in den Schriften der antiken Theoretiker wurzelte, hatte sich ebensowenig wie die poetische Theorie der Alten zu einem abgeschlossenen, philosophischen Lehrgebäude entwickelt, sondern bestand vielmehr aus einer Unmasse von Regeln, durch welche die Aussenseiten der einzelnen Literaturgattungen bestimmt wurden. Dabei war man sich über den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt eines Kunstwerkes so wenig klar, dass man in ganz abgeschmackter Weise die Dichtungen der Griechen und Römer, eines Homer und Vergil und die eines Heliodor nach der gleichen Schablone beurteilen wollte. Der sichere Kunstgeschmack, welcher stets das Richtige findet, *«et pour qui une chose ne*

rend jamais que le son qu'elle doit rendre»,[1]) war jener Zeit, die auf dem Gebiete der Philosophie und der Literatur dem Eklektizismus huldigte, noch nicht eigen. Deshalb dürfen wir auch von den Kritikern der Plejade keine besondere Feinheit des Geschmackes erwarten. In Zeiten fremder Nachahmung kann sich überhaupt ein vollendeter Kunstgeschmack bei einer Nation nicht einstellen. Zudem war R. kein philosophisch angelegter Kopf. Die selbständige Lösung philosophischer Probleme hat er nie versucht, wie überhaupt wenige Männer der Renaissance. Schon Balzac sah dies ein und warf R. sogar vor, dass er nicht einmal die Ideen der anderen richtig zu verwerten gewusst habe.[2])

Dieses Urteil scheint mir jedoch zu streng; denn wenn auch R. weder der Erfinder eines neuen philosophischen Systems ist, noch auch sich als Schüler einer der antiken Philosophenschulen bekennt, so hat er doch aus antiken und christlichen Elementen, wie die meisten seiner Zeitgenossen, sich eine Lebensphilosophie zusammengestellt, in welche wir durch viele seiner Gedichte einen befriedigenden Einblick erhalten. Zum praktischen Dichter geschaffen, war er eine viel zu reale Natur, um sich in ästhetische Theorien zu versenken. Seinem ganzen Denken nach ein Kind seines Jahrhunderts, fand er Befriedigung in einer nach aussen sich zeigenden Bethätigung seines Geistes und nicht in abstrakten Studien, die ohne unmittelbaren Einfluss auf die Mitwelt blieben. Auch zum Kritiker fühlte er sich nicht berufen. Die Kritik war ihm nicht Selbstzweck. Er war der Anschauung, dass das dichterische Schaffen mit der kritischen Thätigkeit sich nicht gut vertrage, und Dichter und Kritiker nur selten in einer Person vereinigt seien. *«Joinct aussi que ceux qui sont si grands maistres de préceptes, comme Quintilian, ne sont jamais*

---

[1]) Carton, *Histoire de la critique*, p. 48.

[2]) Teissier, *Éloges*, III, 364: *«Pour la doctrine dont on parle et la connaissance des bons livres, ceux qui en parlent, se moquent des gens d'en parler ainsi. Appellent-ils doctrine une lecture crue et indigeste, de la philosophie hors de la place, des mathématiques à contretems, du Grec et du Latin grossièrement et ridiculement travestis?»*

volontiers parfaits en leur mestier» (VII, 334). Schliesslich geht ihm auch der persönliche Mut zum Kritiker ab, um rücksichtslos Lob und Tadel unter seine Zeitgenossen auszuteilen. *«Je ne veux particulièrement nommer les bons poëtes pour estre en petit nombre et de peur d'offenser ceux qui ne seroient couchez en ce papier; aussi que je désire éviter l'impudence de telle manière de gens»* (VII, 330). Demgemäss ist auch seine negative Kritik ziemlich zahm und vorsichtig. Vielleicht liegt aber hierin eine gewisse Absicht; die Kritiker der Plejade wollten nämlich, wie schon Brunetière [1]) bemerkt, dem Querulantentum der Humanisten gegenüber das Niveau der literarischen Kritik erhöhen und in dieselbe weltmännische Formen einführen. Dass diese Urbanität in der Kritik beabsichtigt war, geht auch aus Dub.'s Worten hervor, der in der Vorrede zur *Olive* sich folgendermassen äussert: *«Si quelques-uns directement ou indirectement me vouloyent taxer non point avec la raison et modestie accoustumées en toutes honnestes controuersies de lettres . . . . . je les aduerty qu'ils n'attendent aucune response de moy.»* [2]) Dieser Versuch, in der literarischen Kritik eine höflichere Sprache einzubürgern, gereicht der Plejade um so mehr zur Ehre, als gerade damals in der Gelehrtenrepublik der Humanisten es Mode war, mit groben Worten literarische Fehden auszufechten. Es sei hier nur an den Streit für und wider Cicero, denjenigen des Sciop pius und Scaliger, der Aristoteliker (Galland und Ramus), der Anhänger und Gegner einer Orthographiereform (Meigret und Des Autels) erinnert. [3])

---

[1]) Brunetière, l. c., p. 41: *«En passant d'Italie en France, la critique allait promptement dépouiller à la fois son caractère d'érudition pédantesque et d'âpreté satirique pour devenir ... purement littéraire.»*

[2]) Vergleiche hiermit Peletier's Worte in seinem *Art poét.*, p. 13—15: *«Je ne voudrais offenser un seul, ains complaire a tous.»* Siehe auch Brunot, *La doctrine de Malherbe*, p. 114. Vergl. ferner: *«Si quelques-uns voulaient renouueler la Farce de Marot et Sagon ... il faut qu'ils cherchent autre badin* [als Dub.] *pour jouer ce rôle.»* Œuvr. de Dub. (p. par Marty-Laveaux) p. 78.

[3]) Vergleiche auch Brunot, l. c., p. 110 ff., und Nisard, *Les Gladiateurs de la Rép. des Lettr.*, II, 45, sowie Nisard, *Le triumvirat littéraire*, p. 265—285.

Leider sollte jedoch Malherbe später auch diese Seite der R.'schen Reform aufgeben und nicht der Nachahmung wert halten. R. war ferner von dem Nutzen theoretischer Erörterungen über die Poesie nicht so völlig überzeugt, dass er glaubte, man könne durch Lehre und Vorschrift einen zum Dichter machen. Es geht dies aus folgenden Worten hervor: *«Or si je cognois que cest Abbrégé te soit agréable et utile à la postérité, je te feray un plus long discours de nostre Poësie»* (VII, 336). Zur Ausführung dieses Vorsatzes ist er aber nicht gekommen, wie wir schon oben gesehen haben (Seite 14). Von der Wirkung der Kritik auf die Literatur versprach sich, wie es scheint, R. überhaupt weniger als Dub., der geradezu in seiner *Défense*, um die Produktion schlechter Bücher zu verhindern, die Errichtung einer öffentlichen Zensur in folgenden Worten forderte: *«Ie voudroys bien que . . . tous Roys, et Princes . . . deffendissent, par edict expres . . . . . de non mettre en lumiere œuure aucun . . . . si premierement il n'auoit enduré la Lyme de quelque scauant Homme, aussi peu adulateur qu'etoit Quintilic.»* [1]) R. zog es vor, seinem jungen Freunde, dem zuliebe er seinen *Abbregé* verfasst hatte, im mündlichen Verkehre weitere poetische Lehren zu geben. *«J'aime mieux en nous promenant te les apprendre de bouche que les mettre par escrit»* (VII, 329). Weniger durch seine kritischen Schriften als durch persönlichen Umgang wollte er Einfluss auf die jüngere Dichtergeneration ausüben. Deshalb sagt Binet von ihm: *«Il incitoit fort ceux qui l'alloient voir et principalement les jeunes hommes qu'il jugeoit promettre quelque fruict en la poësie, à bien escrire et plus tost à moins et mieux faire»* (VIII, 51). Gelegenheit zu solch mündlicher Verbreitung seiner Lehre fand sich vielleicht auch in Baïf's Akademie, deren Mitglied R. war und über deren Tendenzen wir später noch zu reden haben werden.[2]) Und wenn R. auch Unberufene vom Eintritt in den Musentempel abschrecken will, so betrachtete er es doch als die wichtigere Aufgabe der Kritik, dem angehenden Dichtergeschlechte den Weg zu bahnen und die Jungen zu ermutigen: *«Tu cognoistras*

---

[1]) *Déf.* (*ed. Person*), L. II, ch. XI., 148.

[2]) Siehe weiter unten p. 73.

incontinent de quelle peine se verront délivrez les plus jeunes par le courage de ceux qui auront si hardiment osé» (VII, 329)[1]. Dabei kam ihm zu statten, dass er bei dem Urteil über die Werke anderer Dichter nicht an Kleinigkeiten sein Auge haften liess, sondern nach dem Gebote des Horaz: »*Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis*» [2]) willig das Schöne und Gelungene des Gesamtwerkes anerkannte. Wir ersehen dies aus folgender Stelle: «*Les petits lecteurs poëtastres qui ont les yeux si aigus à noter les frivoles fautes d'autruy, le blasmant pour un a mal écrit, pour une rime non riche ou qui se courroucent . . . . . pour autres semblables atomes, ne sont que des grimauds qui montrent leur peu de jugement.*» [3]) Freilich, am Ende seiner Tage, inmitten der politischen Wirren und der religiösen Streitigkeiten, in denen sich Frankreichs Bewohner befehdeten und durch welche der Bestand des französischen Königtums gefährdet schien, wollte auch ihm der Glaube an eine bessere Zukunft der französischen Poesie, an ihre höhere Entwickelung manchmal fast entschwinden. Ein beredtes Zeugnis seines Missmutes finden wir in seinem an Simon Nicolas gerichteten und *Caprice* betitelten Gedicht, wo er sich folgendermassen ausspricht:

> *«Je me repens d'avoir tant eu de peine*
> *Que d'amener Phœbus et sa neufvaine*
> *En ce pays; il me fasche d'avoir*
> *Premièrement sur les rives du Loir*
> *Conduit leurs pas en ma jeunesse tendre,*
> *Quand le bel œil de ma belle Cassandre*

---

[1]) Vergl. Vauquelin, *Art poët.*, III, v. 7—9:

> *«Jeunes, prenez courage et que ce mont terrible*
> *Qui du premier abord vous semble inaccessible,*
> *Ne vous estonne point. Jeunesse, il faut oser.»*

[2]) *Ars poet.*, v. 350/51.

[3]) Vergl. Vauquelin, *Art poët.* III, v. 625—630, u. Vida, *Ars poet.*, III, v. 6—14.

Me sceut apprendre à chercher comme il faut
En beau subject un style brave et haut.»[1])
(VI, 327.)

Gleichwohl ist seine Hoffnung auf einen weiteren Aufschwung der französischen Poesie zu gross, als dass er ihr ganz entsagen könnte. Gegen die ihr Haupt wieder drohend erhebende *Sotte Ignorance* wird, so hofft er, dereinst ein zweiter Retter der Musen erstehen. Diesen Mann begrüsst er als seinen Nachfolger, hinterlässt ihm gleichsam sein dichterisches Testament, in welchem er in gedrängten Worten seine dichterischen Lehren zusammenfasst und ihn auffordert, in seine Fussstapfen zu treten.

«Qui que tu sois, à qui la Pieride
Fera ce bien, pren ma voix pour ton guide,
Escoute-moy, s'il te plaist de ramer
Asseurément en si profonde mer.»
(VI, 328 ff.)

Nach dieser Würdigung R.'s als Kunstphilosoph und Kritiker gehen wir dazu über, den Inhalt der von ihm aufgestellten Regeln und Vorschriften zu besprechen.

---

[1]) Von dieser Zeit sagt auch Baïf in einem Gedicht an Remi Belleau:

«De pis en pis des lors
Toutes choses s'empirent,
Tous les Vices dehors
Des noirs enfers saillirent.»
Baïf, *Œuvres en rimes*, p. 236.

Vauquelin schildert diese Periode wie folgt:

«Mais les Provinces sont en France si troublées
Que les Muses n'y sont plus, Phœbus en est parti.»
Art poét. III., v. 55—58.

Vergl. damit Jodelle's Klage an seine *Muse*, (ed. Marty-Laveaux) I, 279.

Kapitel II.

Ronsard's Theorie der Dichtkunst in ihren Grundzügen.

§ 1.

Ursprung und Geschichte der Poesie.

Wie schon für Sibilet,[1]) so steht auch für R. der göttliche Ursprung der Poesie unzweifelhaft fest. Während Peletier[2]) glaubt, der Ursprung der Dichtkunst lasse sich überhaupt nicht erforschen, liege aber auf menschlichem Gebiete, schliesst sich R., wie später Vauquelin,[3]) in diesem Punkte an die oben erwähnte, schon von Plato geäusserte Ansicht an; ja der antike Mythus von Apollo ist ihm geradezu ein symbolischer Beweis für die Richtigkeit seiner Anschauung.[4]) In doppelter Beziehung kann man nach R. die Poesie göttlicher Herkunft nennen, insofern ein Gott als der erste Sänger und Dichter erscheint, und dann weil die Poesie ursprünglich die alleinige Sprache des Gebets war. Auf Grund seines *Art*

---

[1]) Sibilet, *Art poët.* L. 1, ch. I, nach Pellissier, p. XVII: ‹*L'une* (Vertu) *et l'autre* (Poésie) *sont sorties de ce celeste et profond abysme qui est le sejour mesme de Dieu.*›

[2]) Peletier, *Art poët.* p. 6—8.

[3]) Vauquelin, *Art poët.* I, v. 733—742.

[4]) Über die damals üblichen Ansichten betreffs des Ursprungs der Poesie, siehe Vituperan, Kap. II, 11. Dieser selbst fasst seine Meinung dahin zusammen: ‹*Certum aliquem poeticae parentem et auctorem dari non posse nisi naturam... nullumque tempus fuisse, quo non poeticae studia colerentur*› ibid.

poëtique und der in einer an den Kanzler Hospital gerichteten Ode ausgesprochenen Ansichten (Blanchemain II, 87), können wir seine Anschauung von dem historischen Entwickelungsgange der Poesie folgendermassen skizzieren: Die Poesie ist eine Gabe des Himmels. Nach der antiken Auffassung, die ihm das symbolische Gegenbild der geschichtlichen Thatsache ist, bringen denn auch die Töchter des höchsten Gottes selber, die Musen, das himmlische Geschenk den Menschen auf die Erde. Unter allen Menschenkindern sind aber die Diener der Gottheit dieser Göttergabe am würdigsten befunden worden; so kommt es, dass «*les oracles, prophètes, devins, Sibylles, interprètes de songes*»[1]) sich zuerst auf Erden der gebundenen Rede bedienten. Die Priester der Gottheit gebrauchten nämlich die Poesie dazu, die göttlichen Geheimnisse der Menge zu verhüllen, oder umgekehrt dieselben in eine leicht fassbare Form zu kleiden.

«*Car la Poësie n'estoit au premier âge qu'une théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on leur descouvroit la vérité*» (VII, 318). Diese Anschauung von dem Ursprung der Poesie wurzelte, wie schon gesagt, im Platonismus und war durch Horazens Worte (Ars poet. v. 390—407) bei den Frühhumanisten gäng und gäbe geworden.[2]) Schon Vida war der Ansicht gewesen, dass die früheste Poesie *ad sacra celebranda*[3]) gedient habe; Peletier glaubt: «*Les poètes ont été jadis les maîtres et réformateurs de la vie*», und nennt sie die Begründer jeder Zivilisation.[4]) Scaliger, wie später auch Vituperan, war in diesem Punkte schon etwas skeptischer; er meint, die Poesie sei zuerst unter den Hirtenvölkern erblüht.[5])

---

[1]) Vergl. Peletier, l. c., p. 6.
[2]) Körting, Die Anfänge der Renaiss. p. 315.
[3]) Vida, *Ars poet.* L. I., v. 547.
[4]) Peletier, *Art poét.* p. 8.
[5]) Scaliger, *Poetices libri* VII. L. I. p. 10. Vergl. auch Aristot., Poetik, ch. IV.

Vauquelin geht dagegen wieder auf R. zurück, wenn er sagt:

«Et truchements des dieux beaucoup les appelaient
Croyans que par leur bouche aux humains ils parlaient.» [1])

Später nahm bekanntlich die romantische Schule jenen Glauben von dem göttlichen Ursprung der Poesie wieder auf, und V. Hugo bezieht sich dabei ausdrücklich auf R.[2])

Mit den *poètes divins* gelangt die Poesie auf der zweiten Stufe an; sie sind gewissermassen die Schüler der oben erwähnten Gottesmänner, stehen also der Gottheit bereits einen Grad ferner und der Menschheit eine Stufe näher. Deshalb sind sie auch nicht mehr so unmittelbar von oben inspiriert wie die erstgenannte Klasse; auch gibt sich bei ihnen schon das Bestreben kund, die göttliche Lehre durch menschliche Zuthat zu erweitern: *«Ce que les oracles disaient en peu de mots, ces gentils personnages l'amplifiaient, coloraient, et augmentaient»* (*Art poét.* VII, 318). Dennoch bleiben sie ihm göttliche Dichter, da in ihren Werken die Inspiration, die Ursprünglichkeit und Naivetät noch die Kunst und den beabsichtigten, äusseren Glanz der Rede überwiegt:

«Divins, d'autant que la nature
Sans art librement exprimaient,
Sans art leur naïve écriture
Par la fureur ils animaient.»
(*Ode X*, str. 17. II, 88.)

Das Vaterland dieser *poètes divins* [3]) ist vorzugsweise Griechenland; die bedeutendsten derselben sind Eumolpe, Musée, Orphée und Homère. Mit der dritten Entwickelungsphase treten wir in das Zeitalter der *poètes humains*,

---

[1]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 117—118.

[2]) Siehe Chalandon, *Essai sur la vie de R.* p. 156, wo ein Vergleich R.'s mit V. Hugo von verschiedenen Gesichtspunkten aus durchgeführt ist.

[3]) Vergl. Horaz, Ars poet. v. 400 f.: *«Sic honor et nomen divinis vatibus atque carminibus venit».*

die ebenfalls in Griechenland blühten. Die Dichter dieser Stufe gehören bereits den geschichtlichen Zeiten an, während die *poëtes divins* noch der Heroenepoche oder gar dem mythologischen Zeitalter zugezählt werden müssen. R. ist sich freilich dieses chronologischen Unterschiedes zwischen den einzelnen Entwickelungsphasen nicht ganz bewusst gewesen. Mit den „menschlichen Dichtern" verweltlicht sich gewissermassen die Poesie vollends; zunächst wird die Verbindung der Dichter mit den Himmlischen eine lockere; die *poëtes divins* konnten sich noch himmlischen Ursprungs rühmen; denn

«Celui qui le premier du voile d'une fable
Prudent enveloppa la chose véritable . . . .
Il ne fut l'un de ceux qu'un mortel enserre,
Mais un Dieu qui ne vit des présents de la terre.»
(*Le Bocage royal* III, 419.)

Ihre Nachfolger sind jedoch gewöhnliche Menschenkinder und keine Göttersöhne mehr. Auch die Dichtung selbst erleidet eine Veränderung. Die frühere Ursprünglichkeit und Natürlichkeit gehen verloren, und in dem Masse, als die göttliche Inspiration schwächer wird, muss dieser ursprüngliche Schmuck der Poesie durch menschlichen Fleiss und künstlerisches Geschick ersetzt werden. Von dieser zuletzt gekommenen Dichtergeneration spricht R. in folgenden Ausdrücken:

«Longtemps après eux [poëtes divins] sont venus d'un même pays les seconds poëtes que j'appelle humains pour être plus enflés d'artifice et labeur que de divinité.» (*Art poét.* VII, 318.)

Über ihren Werken lagert auch schon eine Art moderner Melancholie, wenigstens ist R. dieser Meinung. Denn in einer noch genaueren Charakteristik, wo er sie *«une foule grande»* nennt und als minderwertig gegenüber ihren Vorfahren bezeichnet, *dégénérans des premiers,* fährt er also fort:

«Comme venus les derniers
Par un art mélancolique

Trahirent avec grand soin
Les vers éloignes bien loin
De la sainte ardeur antique.»
(*Ode X.* II, 89.)

In dieser dritten Phase der Entwickelung steht die Poesie heute noch. Gleichwohl lassen sich innerhalb derselben wieder mehrere Perioden unterscheiden. Der ersten Periode gehören die griechischen Dichter an. Allein bei dem Mangel an chronologischem Sinn in jener Zeit verstand es auch R. nicht, die einzelnen Entwickelungsstufen der griechischen Poesie auseinander zu halten, so dass Homer, Euripides und die alexandrinischen Dichter ihm als gleichwertige Vertreter der nämlichen klassischen Gräzität erschienen. Doch sieht er wenigstens ein, dass bei den Römern ein weiterer Niedergang der Poesie gegenüber dem ursprünglichen Zustande stattgefunden hat:

«Par le fil d'une longue espace
Après ces poètes humains
Les Muses soufflèrent leur grâce
Dessus les prophètes romains;
Non pas comme fut la première
Ou comme la seconde était,
Mais comme toute la dernière
Plus lentement les agitait.»
(*Ode X.* II, 89.)

Dafür beginnt aber bei ihnen jene Blume sich zu entfalten, welche nach R.'s Meinung in den modernen Zeiten der schönste Schmuck der Dichtung ist: die Gelehrsamkeit. Und da diese nur ausdauerndem Fleisse als Lohn zufällt, so kann auch die Dichterkrone nur wenigen mehr zu teil werden. Das beweisen uns schon die Römer. Bei ihnen kehren bereits Ausdrücke, wie *les neuf savantes soeurs, la docte muse, docta carmina* und ähnliche häufig wieder, und anderseits ist bei ihnen die Zahl der Dichterlinge weit grösser als die der echten Dichter. *«Ils ont foisonné en telle fourmilière qu'ils ont apporté aux libraires plus de charge que d'honneur, excepté 5 ou 6*

desquels la doctrine, accompagnée d'un parfait artifice, m'a toujours tiré en admiration.» (*Art poét.* VII, 318.)

Seit der Römerzeit[1]) ist die Muse gelehrt[2]) geblieben. Und wenn im Mittelalter auch ungelehrte Hände sie zu berühren gewagt haben, so gilt es doch jetzt, nachdem ihr wahrer Charakter erkannt ist, wiederum an die Römer anzuknüpfen und die Sotte Ignorance aus der Poesie zu bannen. Um sie zu bekämpfen, schreibt Dub. seine *Illustration* und dichtet seine *Musagnaeomachie*[3]) nach homerischem Vorbild; ebenso nehmen alle anderen Glieder der Plejade an diesem Kampfe teil.

§ 2.

Gelehrsamkeit und Nachahmung.

Wir sehen also, dass R.'s Ansicht von dem Wesen der Poesie auf historischer Grundlage ruht. Woher er die Einteilung in drei oder vier Perioden hat, weiss ich nicht; möglicherweise rührt sie von Scaliger[4]) her, der drei grosse Hauptperioden unterscheidet oder sie ist nur eine Ausführung der von Horaz in seiner Poetik (v. 391—407) gegebenen Skizze; vielleicht beruht sie, was die einfachste Erklärung wäre, auf dem Mythus von den vier Zeitaltern. Gelingt es nun R. und seiner Schule, das Wissen und die Gelehrsamkeit in der Poesie wieder zur Geltung zu bringen, so setzen sie damit eigentlich nur die antike Tradition fort und nehmen die Pflege der Poesie nach dem von der Gottheit gewollten Plane wieder auf. In der Anlehnung und Nachahmung der

---

[1]) Der Merkwürdigkeit wegen sei hier erwähnt die auf Cl. Fauchet beruhende Ansicht La Mothe's, des Herausgebers der Werke Jodelle's, über den Ursprung der Poesie bei den Griechen und Römern: *‹On peut présumer que les Grecs et les Latins ont appris des Gaulois (domteurs alors des uns et des autres) ce qu'ils ont sceu de Poésie.›* Marty-Laveaux, *Œuvres de Jod.* I, 2.

[2]) *„Nihil enim solidioris eruditionis a Musarum sacrariis alienum est.“* Scaliger, L. V., ch. IV., p. 776.

[3]) *Œuvres de Dub.* (*ed. Marty-Laveaux*) p. 139.

[4]) Scaliger, l. c., L. I, ch. II, p. 11.

Alten ist also für R. ein gewisses poetisch-religiöses Motiv verborgen. Die Entfaltung von Gelehrsamkeit in der Poesie ist nicht, wie einige wollen, ein Ausfluss grossthuerischen Prahlens, auch nicht ein kümmerliches Surrogat für mangelnde, dichterische Begabung, sondern ein Akt gottverdienstlichen Schaffens: durch sie kann die den frühesten Dichtern als besseren Menschen aus freier göttlicher Gnade gewordene Inspiration auf künstlichem Wege um den Preis harter Anstrengung von der Gottheit erkauft werden. Und solch strebendem Geiste leihen die Götter ihr Ohr. Denn sie haben eine solche Entwickelung der Poesie nur zugelassen, um den Besten der Menschenkinder ein Mittel an die Hand zu geben, sich über den grossen Haufen zu erheben. R. selbst drückt sich also aus:

«Dieu l'a concédée [la poésie] aux hommes pour les [les poètes] faire Apparaître en renom par dessus le vulgaire.»

(*Discours à Grevin* VI, 314.)

Auf diese Weise bleiben auch die modernen Dichter in steter Verbindung mit Gott, der auch sie noch mit seiner Inspiration begnadet. R. nennt sich und Dub. Schüler *«d'une école, où l'on forcène doucement»*. (*Ode X.* II, 193.)

So hat also R. dazu beigetragen, dass Plato's Anschauung von der göttlichen Inspiration des Dichters auch noch in den modernen Zeiten Geltung behalten hat, nachdem schon Vida früher die gleiche Ansicht vertreten und zugleich auch die verschiedenen Arten göttlicher Inspiration aufgezählt hatte. [1])

§ 3.

Der Zweck der Poesie.

Auf die Frage, was der eigentliche Zweck der Poesie sei, bekommen wir von R. nirgends eine bestimmte Antwort.

---

[1]) Siehe Vida, L. II, v. 429—435, II, v. 441; u. ferner Scaliger, L. I, ch. II, p. 11. Vergl. zu diesem § auch noch unten p. 43 f.

Während die humanistischen Poetikenschreiber seiner Zeit, wie Scaliger[1]) und Vituperan, das allbekannte Wort Horazens

> *«Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,*
> *Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae»*
> (*Ars poet.* v. 333/334.)

in mehr oder minder geschickter Umschreibung wiederholen, sagt R. über den Zweck der Poesie fast gar nichts.[2]) Vielleicht aber dürfen wir das, was er als die Aufgabe des epischen Dichters ansieht, als seine Ansicht vom Zweck der Poesie überhaupt betrachten. Vom epischen Dichter sagt er nämlich: *«Tu seras industrieux à esmouvoir les passions et affections de l'âme, car c'est la meilleure partie de ton mestier»*.[3]) Mit diesen Worten stimmt auch Dub.'s Anschauung vom Endziel der Poesie überein, wenn er sagt: *«Celuy sera veritablement le Poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, eiouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça et la à son plaisir»*.[4]) Freilich, um diese Gefühlserregungen hervorzurufen, bedient sich der Dichter anderer Mittel als der Redner. Während nun zur Zeit Fabri's und seiner Vorgänger Poet und Rhetor die gleiche Bedeutung hatte, macht R., wie schon Sibilet, Dub. und Peletier vor ihm gethan, auf den Unterschied zwischen beiden aufmerksam und sagt sich damit von der rhetorischen Poesie der früheren Zeit los, die das Wesen der Dichtkunst in hohlem

---

[1]) Scaliger, L. I, ch. I, p. 2: *«Namque poeta etiam docet, non solum delectat»*.

[2]) Vauquelin präzisierte später auch hier die Theorie der Schule:

> *«Enseigner, profiter, ou bien donner plaisir*
> *Ou faire tous les deux, le Poète a désir.»*
> *Art poët.* III, v. 588—586.

[3]) *Œuvres de R.* (ed. Blanchemain) III, 28.

[4]) Défense (ed. Person) L. II, ch. XI, p. 151. Vergl. Horaz:

> *«Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto*
> *Et, quocumque volent, animum auditoris agunto.»*
> *Ars poet.* v. 99/100.

Prunk der Worte erkennen wollte.[1]) Um aber R.'s Ansicht vom Zweck der Poesie noch genauer kennen zu lernen, müssen wir auch auf seine Werke Rücksicht nehmen. Hier drängt sich nun die Wahrnehmung auf, dass der von Dub. und R. als Theoretikern kaum angedeutete Gesichtspunkt des moralischen Zweckes der Poesie in den Werken des alternden Dichters sich mehr und mehr geltend machte. Wir erinnern nur daran, dass er im Alter seine Werke, behufs moralischer Purgierung, einer für sie nicht eben vorteilhaften Durchsicht unterzog.

Um diese Handlungsweise R.'s zu begreifen, müssen wir den ganzen Charakter der Renaissance in Frankreich ins Auge fassen. Sie war nämlich gerade zu der Zeit, als sie ihre höchsten Wogen warf und die Nation als solche ergriff, mit einer anderen, die Geister nicht minder beschäftigenden Bewegung gepaart, der Reformation. Dadurch kam es, dass jene Auswüchse des *paganisme littéraire,* welcher in Italien der Gelehrtenwelt einen geradezu heidnischen Anstrich verlieh und daselbst erst infolge der durch das Tridentiner Konzil hervorgerufenen Reaktion verschwand, in Frankreich nie so üppig — auch nicht zu den Zeiten des Bockfestes der Plejade zu *Arcueil* — in Dichtung und Leben emporschiessen konnten.[2]) Hierin liegt ferner der Grund, warum in Frankreich die literarische Bewegung schon von Anfang an mit den reformatorischen Ideen auf religiösem Gebiete vermengt war. Deshalb nimmt man auch bei R. und anderen Anhängern der Plejade schon frühe wahr, dass, so geschmackwidrig uns dies jetzt erscheinen mag, sie wiederholt den Versuch machen, christliche Stoffe in antikem Kunstgewande darzustellen. Und wer weiss, ob nicht schon R. eine solche Verschmelzung modern-christlichen Geistes mit antiken Kunstelementen als Endzweck der Poesie dunkel vorausgeahnt hat. Aus dieser Geistesstimmung R.'s heraus erklärt sich auch, dass er an dem Werke Du Bartas' nicht sowohl den Stoff unpassend fand, als vielmehr nur die Darstellung tadelte und namentlich den Mangel an Ordnung rügte:

---

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, *Geschichte der franz. Lit.* ch. III, p. 66, und Peletier, *Art poët.* p. 17—18.

[2]) Siehe hierüber Dejob, *De l'influence du Concile de Trente,* ch. III, § 3.

«Bartas voulant desbrouiller l'univers
Et luy donner une meilleure forme,
Luy-mesme a faict un grand chaos de vers
Qui plus que l'autre est confus et difforme.»
(VIII, 131.)

Ja, wenn Binet, sein Biograph, uns recht berichtet, so soll sich R. sogar einmal mit dem Gedanken an ein christliches Epos getragen haben, angeblich unter dem Titel: *«La naissance du monde»* [1]) oder *«La loi divine»*, wovon sogar die ersten 30 Verse uns überliefert sind. [2]) Auch dieser Zug bekundet wieder R.'s Anlehnung an jene Humanistenkreise, die namentlich in den Jesuitenkollegien sich zusammenfanden und aus deren Mitte christliche Epen und Dramen, in lateinischer Sprache verfasst, so zahlreich hervorgegangen sind. Ob es ihm freilich gelungen wäre, ein solche Verschmelzung antiker und modern-christlicher Elemente in schicklicher Weise zu bethätigen, wissen wir nicht, doch lässt uns sein *Hercule chrétien* eher auf das Gegenteil schliessen. In dieser Hymne, die noch dazu an einen Prälaten gerichtet ist, unternimmt er es nämlich, die Mythen von Herkules' Thaten als symbolische Weissagungen von Jesus und seinem Werke zu deuten:

«Mais où est l'oeil, tant soit-il aveuglé,
Où est l'esprit, tant soit-il desreiglé,
S'il veut un peu mes paroles comprendre,
Que par raison je ne luy face entendre
Que la plupart des choses qu'on apprit
D'Hercule, est deue à un seul Jesus-Christ.»
(V, 172.)

Nichtsdestoweniger beweist uns dieser Versuch R.'s, dass schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein christianisierender Zug in der französischen Poesie sich geltend machte. Dies ersehen wir auch aus folgendem Umstande. Noch zwischen

---

[1]) *«R. avait envie ... de traiter ingénieusement et dignement la naissance du monde»* (VIII, 130).

[2]) Siehe Pellissier, l. c., Préf. p. 94.

1560 und 1570 lagen die Dramatiker im Streit über die Zulässigkeit eines christlichen Stoffes in der Tragödie. Grevin (1561) hält *le jeu* mit aus der Bibel entlehnten Stoffen noch für unzulässig; Jean de la Taille dagegen will christliche Stoffe nicht mehr ausschliefsen und warnt nur vor allzu langen theologischen Raisonnements. Vauquelin, der letzte Theoretiker der Plejade, fordert geradezu auf, die Poesie mit christlichem Geiste zu erfüllen [1]) und gedachte in seiner «*Israélide*», einer christlichen Epopöe, ein Beispiel zu geben. So hat also jener christliche Zug, der im 17. Jahrhundert als katholisch unitarischer Geist zugleich mit dem Kartesianismus die Literatur beherrschen sollte, schon frühe sich zu entwickeln angefangen. Allein trotz seiner Hinneigung zu einer christlichen Poesie wollte R. die Dichtkunst im allgemeinen nicht zu einer Dienerin der Moral erniedrigt wissen; er wies vielmehr diese Aufgabe speziell der dramatischen Poesie zu, wie wir später sehen werden. So glauben wir denn auf Grund der Werke R.'s und anderer zeitgenössischer Zeugnisse auch die Frage, was R. sich als Endzweck der Poesie gedacht habe, annähernd richtig beantwortet zu haben.

§ 4.

Das Objekt der Poesie.

Bestimmter spricht sich R. über das Objekt der Poesie aus, an dem sich das dichterische Schaffen bethätigen soll. Er ist nämlich der Ansicht, dass das Darstellungsobjekt des Dichters entweder der realen Aussenwelt oder einer ideellen Wirklichkeit angehören müsse. Im ersten Falle ahmt derselbe nach oder reproduziert ein existierendes Objekt; im zweiten Falle schildert er ein nur in seinem Geiste und durch denselben existierendes Objekt, erfindet also und schafft eine Fabel, die, wenn auch nicht real, so doch ideell wirklich, d. h.

---

[1]) *‹Si les Grecs, comme vous, Chrétiens, eussent écrit,*
Ils eussent les hauts faits chanté de Jesus-Christ.
Donques à le chanter, ores je vous invite.›
III, v. 845—847; vgl. ferner II, v. 134—135, III, v. 33, 845.

möglich, menschlich, wahrscheinlich sein muss. R. selbst drückt sich folgendermassen aus: «*Le but du poëte est d'imiter*,[1] *inventer et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre ou que les Anciens ont estimées comme véritables*» (VII, 322).[2] Schon Peletier spricht in dem Kapitel *du sujet de Poesie* von der Ähnlichkeit der Malerei und der Poesie und weist der letzteren als *sujets spacieux et célèbres* zu: «*Guerres, l'Amour, la Pastoralité et l'Agriculture.*»[3] Die dichterische Erfindungskraft darf sich also nur innerhalb der Wahrscheinlichkeit bethätigen; R. sagt dies auch ausdrücklich: «*Le poëte s'arreste au vraysemblable, à ce qui peut estre*» (III, 7). Noch treffender sprach sich hierüber Vituperan aus; ausser dem Begriff der Wahrscheinlichkeit kennt er bereits denjenigen vom „menschlich Notwendigen", den erst Boileau[4]) später erläutern sollte. «*Demum omnia et res et nomina sic fingenda sunt, ut de omnibus vel necessaria vel probabilis causa reddatur.*»[5] Der mit Phantasie begabte Dichter, der wahre Dichter also, wird nach R.'s Meinung hauptsächlich durch eigene Erfindung innerhalb der oben bezeichneten Grenzen auf dem Gebiete der Fiktion Proben seines Talentes ablegen wollen und vorzugsweise dem Historiker die Darstellung der realen Aussenwelt überlassen: «*L'histoire reçoit seulement la chose comme elle est ou fut; . . . le poëte qui escrit les choses comme elles sont, ne mérite tant que celuy qui les feint et se recule le plus qu'il luy est possible de l'historien*» (III, 7). R.'s Sinn ist somit auf das Mögliche gerichtet, und es widerstrebt ihm, sich in seinen Gedichten eitlen Spekulationen hinzugeben oder in Phantasmagorien zu schwelgen, die menschlich unwahr sind. Er verurteilt deshalb jene Poesie, in welcher die Laune einer zügellos schaffenden Phantasie monströse Gebilde hervorzaubert, die ohne Beziehung zur

---

[1] Diese Anschauung von der nachahmenden Aufgabe der Poesie geht auf Aristoteles' Poetik (ch. IV) zurück.

[2] Vergl. Vida (L. II, v. 304):

„Curandum ut, quando non semper vera profamur,
Fingentes, saltem sint illa simillima veris".

[3] Peletier, *Art poét.* p. 15.

[4] Boileau, *Œuvres*, Einl. zur Ausgabe vom Jahre 1701.

[5] Vituperan, L. I, ch. XIII, 46.

realen Welt und zum Menschen sind: «*Je n'entends toutes fois ces inventions fantastiques et mélancholiques qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecouppez d'un frénétique ou de quelque patient extremément tourmenté de la fièvre, à l'imagination duquel, pour estre blessée, se représentent mille formes monstrueuses sans ordre ny liaison*» (VII, 322). Dieser Tadel richtet sich hauptsächlich gegen die italienische Poesie, wie sie in Ariost zum Ausdruck kommt: «. . . *non toutes fois pour feindre une poësie fantastique comme celle de l'Arioste*» (III, 8). Als Vorkämpfer für die Sache des gesunden Menschenverstandes, der in der Poesie wie überall herrschen soll, warnt R. vor der Nachahmung der Italiener, deren allzu romantische Dichtung ihm unverträglich erscheint mit dem im französischen Geiste wurzelnden Streben nach Klarheit und Verständlichkeit. Deswegen verlangte er noch keine mechanische Wiedergabe der Wirklichkeit und war noch lange kein Realist in in dem modernen Sinne des Wortes. In diesem Punkte sollte später Malherbe vielleicht unbewusst sein Nachfolger werden, da er ebenfalls fordert, dass die Poesie der Widerschein der Wirklichkeit sei. Freilich glaubte er sich R. gegenüber im Gegensatz, da dieser, seiner Ansicht nach, im Gebrauch der Mythologie und der Sprache der Phantasie allzu sehr nachgegeben und auf die reale Aussenwelt noch zu wenig Rücksicht genommen hatte.[1])

Allein trotz der Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit soll des Dichters Phantasie, sei es, dass sie das Gegebene dichterisch gestaltet oder schöpferisch Neues erfindet, immer auf das Erhabene, Grosse und Schöne gerichtet sein. So sagt R., indem er sich an einen angehenden Dichter wendet: «*Tu auras les conceptions hautes, grandes, belles et non trainantes à terre*» (Art poét. VII, 318). Und wenn die Poesie auf die Wiedergabe der Aussenwelt angewiesen ist, so hat sie nicht, wie man etwa befürchten möchte, ein beschränktes Stoffgebiet; vielmehr, wie die Natur sich vielgestaltig zeigt und im bunten Wechsel der Erscheinungen stets neue Schönheiten erblicken lässt, kann auch die Poesie, ihr Spiegelbild, in

---

[1]) Vergl. hiermit Brunot, l. c., p. 174 ff.

reichster Mannigfaltigkeit und tausendfachem Farbenglanze strahlen. R. drückt diesen Gedanken in folgender Weise aus: *«Je suis de cette opinion que nulle poësie ne se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens que pour être inconstante et variable en ses perfections»* (*Préface des Odes* II, 12). [1])

Schliesslich sehen wir auch noch den engeren Zusammenhang der Poesie mit der Natur in ihrem Geschicke. Wie die Natur sich darin gefällt, hier karg zu erscheinen, dort dagegen in reichster Pracht aufzutreten, so hat auch die Poesie zu verschiedenen Zeiten bald sich in Verfall befunden, bald in Blüte gestanden, und ist, ohne stete Heimat, von einer Nation zur anderen im Laufe der Jahrhunderte gewandert. Dieses wechselnde Geschick der Poesie schildert R. sehr schön, indem er sie mit einem Gestirne vergleicht, dessen Glanz bald in diesem, bald in jenem Erdteile die Bewunderung der Menschen erregt, und er fährt dann also fort:

> *«Ainsi ni les Hébreux, les Grecs, ni les Romains*
> *N'ont eu la poësie entière entre leurs mains,*
> *Elle a vu l'Allemagne, et a pris accroissance*
> *Aux rives d'Angleterre, en Ecosse et en France,*
> *Sautant deçà delà et prenant grand plaisir*
> *En étrange pays divers hommes choisir.»*
> (*Discours à Jacques Grevin* VI, 312.)

Diese Stelle ist auch deshalb von Interesse, weil sie zeigt, wie durch die humanistischen Studien der Gesichtskreis des einzelnen erweitert, universell und international wurde; erst seit der Renaissance sind die verschiedenen Völkerfamilien zur Erfassung des Begriffs Menschheit gekommen und können dessen Verwirklichung erstreben.

Was endlich die Vollkommenheit der Poesie anlangt, so hängt dieselbe enge mit derjenigen des Menschen zusammen.

---

[1]) Vergl. damit: *«L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer, tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, descrir et imiter.»* (VII, 322.)

R. scheint der Ansicht zu sein, dass die Fähigkeit des Menschen, sich zu vervollkommnen, eine Grenze habe. Demgemäss glaubt er auch nicht, dass man jemals von einer absoluten Vollkommenheit der Poesie auf Erden reden könne; unvollkommenen Menschen kann sich die Gottheit nie völlig offenbaren. Somit bleibt sterblichen Dichtern nur übrig, nach möglichster Vollkommenheit zu streben — dieser letztere Begriff im R.'schen Sinne moralisch und intellektuell aufgefasst —, um dadurch eines höheren Grades der göttlichen Inspiration teilhaftig zu werden und hierdurch wieder befähigt zu sein, in der Dichtkunst Vollkommeneres zu leisten. Die Belegstellen, aus denen wir R.'s Ansicht entnehmen, finden sich ebenfalls in dem schon oben erwähnten Gedichte an Grevin und lauten:

> «*La Muse ici bas ne fut jamais parfaite*
> *Ni ne sera, Grevin: la haute Déité*
> *Ne veut pas tant d'honneur à notre humanité*
> *Imparfaite et grossière; et pour ce elle n'est digne*
> *De la perfection d'une fureur divine etc.*»
>
> (VI, 311.)

§ 5.

Des Dichters Person.

Mit obigen Worten sind wir bei der Persönlichkeit des Dichters angelangt. R. widmet ihr allerdings kein besonderes Kapitel. In berechtigtem Selbstgefühl dachte er wohl, dass sein eigenes Beispiel wirkungsvoller sei, als alle Lehre. Um jedoch R.'s Auffassung von der Poesie genau kennen zu lernen, müssen wir notwendigerweise versuchen, auch seine Ansichten über den Dichter, über dessen Charakter und Erfordernisse zum Dichterberufe auf Grund seiner Werke kurz zu skizzieren.

Für ihn gilt nun zunächst der Satz, den Sibilet[1])

---

[1]) «*Car le poète de vraye marque ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit et inspiré de quelque divine afflation.*» Sibilet, *Art poét.*, nach Zschalig p. 67.

schon ausgesprochen hatte, dass nämlich der Dichter geboren werde. Diesem Gedanken gibt R. zu wiederholten Malen kräftigen Ausdruck in Vers und Prosa. Den also prädestinierten Menschen zwingt dann eine in ihm geheimnisvoll wirkende Kraft, zur Leier zu greifen, selbst gegen seinen Willen: «*Tout homme dès le naître reçoit en l'âme je ne sais quelles fatales impressions qui le contraignent suivre plutôt son destin que sa volonté*» (*Préface sur la Franciade* III, 17).[1]) So wusste also R. recht wohl, was den Dichter eigentlich zum Dichter macht und der Vorwurf, er habe pedantischer Gelehrsamkeit in der Poesie Thür und Thor geöffnet, ist nur soweit berechtigt, als er, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen,[2]) sich zu Horazens[3]) Worten bekannte, denen gemäss im vollendeten Dichter angeborenes Talent mit Gelehrsamkeit gepaart sein soll.

Die gleiche Ansicht äussert auch schon Peletier[4]) in einem der Persönlichkeit des Dichters gewidmeten Kapitel seines *Art poëtique*, wo er die *fureur Poëtique* und die *Exercice* als gleichberechtigte und notwendigerweise stets zusammenwirkende Faktoren jeder dichterischen Produktion darstellt. Auch Dub.[5]) hatte schon die Notwendigkeit der Verbindung von Gelehrsamkeit und Genie anerkannt; jedoch legte er auf das angeborne Talent etwas mehr Nachdruck, vielleicht um dadurch in jenem Zeitalter der Gelehrten die Zahl der sich berufen fühlenden Dichter nicht noch zu vergrössern.[6])

---

[1]) Vergl. die eine ähnliche Auffassung bezeugenden Verse Vauquelin's, *Art poét.* I, v. 95—110, u. II, v. 43—45.

[2]) Vergl. Scaliger, L. I, ch. II, p. 10: „*Alios nasci tales, alios natos rudes.. vel aversos furore rapi atque abstrahi a vulgari materia deorum opera.*"

[3]) „*Natura fieret laudabile carmen an arte,*
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid possit video ingenium."
Horaz, *Ars poet.* v. 408—410.

[4]) Peletier, *Art poét.* p. 88 u. p. 11: *De la nature et de l'exercice.*

[5]) «*C'est chose accordée entre les plus Scauans, le Naturel faire plus sans la Doctrine que la Doctrine sans le Naturel.*» Déf. (ed. Person), L. II, ch. III, 109.

[6]) Vergl. auch: «*Mesle avec la nature un plaisant Artifice.*» Vauquelin, *Art poét.* I, v. 77, sowie noch III, v. 905—915.

Die ursprüngliche Begabung vorausgesetzt, muss aber der angehende Dichter noch das Verlangen besitzen, sich aus dem Haufen der Alltagsmenschen zu erheben.[1]) Dieser Durst nach Ruhm war ja, wie bekannt, eine Frucht der Renaissance, welche den Begriff irdischer Unsterblichkeit wiedergewonnen hatte. In der dichterischen Individualität musste nun die stärkste Triebfeder jener Epoche, der Ehrgeiz, am mächtigsten wirken. Welch' hohes Selbstbewusstsein sich beim Dichter gegenüber der Menge der Durchschnittsmenschen einstellte, können wir aus folgender Schilderung ersehen:

> *«Le lourd peuple ignorant, grosse masse de chair,*
> *Qui a le sentiment d'un arbre ou d'un rocher,*
> *Traine à bas sa pensée et de peu se contente,*
> *D'autant que son esprit hautes choses n'attente;*
> *Il a le cœur glacé et jamais ne comprend*
> *Le plaisir qu'on reçoit d'apparaître bien grand.»*
> (*Discours contre la Fortune* VI, 169.)

Hier werfen wir nun die weitere Frage auf, wie es denn mit des modernen Dichters Können bestellt sein solle? Für den Renaissancepoeten ist die Antwort darauf rasch zur Hand. Er muss, so hören wir, immer und immer wieder die Alten studieren — R. selbst weiss ja seinen Vergil auswendig — und an ihren Werken sich bilden.[2]) Bei ihnen findet er nicht nur Muster und Regeln, also die handwerksmässigen Erfordernisse seiner Kunst, sondern sie sind dem Dichter auch noch eine reichlich fliessende Quelle göttlicher Inspiration. Bei der Lektüre der alten Dichter entfacht sich nämlich die im eigenen Inneren verborgene Flamme und wird, wenn nach antikem Vorbilde gepflegt, zur dichterischen That:

«Ils te feront poète, ... t'imprimeront des verves et t'irrite-

---

[1]) Schon Aristoteles setzt dieses Motiv beim Dichter voraus. (Siehe Poetik, ch. XVIII); und ebenso Montaigne, Essais (Ausgabe v. 1836) II, 272.

[2]) Vergl. Horaz, (Ars poet. v. 268 f.):
„Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.“

ront les naives et naturelles scintilles de l'âme que dès la naissance tu as reçues, t'inclinant plutôt à ce mestier qu'à cestuy-là.» [1])
(*Préface sur la Franciade* III, 17.)

In welcher Weise R. das Studium der Alten betrieben sehen will, und welchen Nutzen der angehende Dichter daraus ziehen soll, zeigt er uns einerseits als praktischer Dichter und anderseits in seinen Erörterungen über die einzelnen Arten der Poesie; wir werden darüber später noch zu sprechen haben. Betrachtet man nun die Art und Weise, wie damals die Alten nachgeahmt wurden, so muss man allerdings gestehen, dass dies nach unsern jetzigen Begriffen in oberflächlicher Weise geschah. Allein bei der Unkenntnis der inneren Bedingungen, unter denen eine klassische Literatur sich bildet, beschränkte sich das Studium der Muster damals eben auf das, was man verstehen konnte, nämlich auf die äussere Form. Sobald man über das in jeder Kunstgattung vollkommenste Werk einig geworden war, galt dessen Nachschaffung nur mehr als eine Arbeit dichterisch angehauchter Gelehrsamkeit.[2])

Trotz dieser anscheinend höchst äusserlichen Nachahmung, wobei die Schale der Frucht für diese selbst gehalten wurde, glaubte man aber doch, dem Kerne der antiken Poesie nahe zu kommen. So fordert Peletier,[3]) dass man bei Nachahmung der Vorbilder nach dem Höchsten und Grössten selbständig streben solle, wie Vergil mit Homer gethan, und Dub. will, dass man die höchsten Gedanken und Ideen des Vorbildes erfasse, sich nicht bei dessen kleinen Seiten aufhalte, vielmehr in sein inneres Geisteswesen einzudringen suche.[4])

Allein die Kenntnis der antiken Literatur ist noch nicht

---

[1]) Vergl.: «*Le poëte en recevra occultement les semences, dont il fécondera . . . son Poëme*». Peletier, *Art poét.* p. 47 f., und ferner Vauquelin, *Art poét.* II, v. 887—890, III, v. 403—405.

[2]) . . . *un modèle idéal, qui est de tous les temps et de tous les lieux, et qui peut se reproduire dans toutes les langues*». Egger, *L'Hellénisme,* II, 114.

[3]) Peletier: *Art poét.* p. 24: «*Par seule imitation rien ne se fait grand.*»

[4]) «*Pénétrer aux plus cachées et intérieures parties de l'aucteur.*» *Déf.* L. I, ch. VIII, p. 72, ferner p. 68, 71.

genügend für einen Dichter des 16. Jahrhunderts. Durch die humanistische Bewegung sind die Völker Europas einander schon näher gerückt worden, und es weisen die führenden Geister, wie R. unzweifelhaft einer war, bereits über die Grenzpfähle des eigenen Landes hinaus, wie auch auf die Geschichte des eigenen Volkes in den vergangenen Zeiten zurück. So ruft R., freilich zunächst aus sprachlichen Beweggründen, dem angehenden Dichter zu:

«Je te conseille de les [les langues étrangères] savoir parfaitement et d'elles, comme d'un vieil trésor trouvé sous terre, enrichir ta propre nation.» (*Art poét.* VII, 323.)

Dabei hatte R. namentlich die italienische und spanische Sprache im Auge:

«Je te conseille d'apprendre diligemment la langue grecque et latine, voire italienne et espagnole.» (III, 34.)

Dieser Hinweis auf die Beachtung auswärtiger Literaturen findet sich auch noch in anderer Fassung und ohne obige Beschränkung für einen bestimmten Zweck. R. spricht nämlich kurz und bündig den Satz aus, dass in den modernen Zeiten ein Volk auf das andere angewiesen sei:

«Un pays ne peut jamais être si parfait en tout qu'il ne puisse encore quelquefois emprunter je ne sais quoi de son voisin.» (*Art poét.* VII, 321.)

Als echtes Kind des Humanistenzeitalters weist er den angehenden Dichter auf seine Stellung als Weltbürger hin, damit seine Dichtung, wie die der Alten, gleichzeitig nationalen und universellen Charakter an sich trage und so allen Völkern und allen Zeiten zugänglich bleibe. Die obige Mahnung R.'s an den künftigen Dichter verdient deshalb besondere Hervorhebung, weil man, nach dem Vorgange berühmter Literarhistoriker und mit Rücksicht auf den in Dub.'s Programm vertretenen Standpunkt, der Plejade gewöhnlich eine ausschliesslich nationale Tendenz zuschreibt und sie, von diesem Gesichtspunkte aus, zu den mehr internationalen Humanisten jener Epoche in Gegensatz bringt.

Allein Kenntnisse philologischer Art genügen nicht; der Renaissancepoet muss auch noch Dilettant in allen möglichen Künsten sein. R. selbst hatte, wie wir wissen,[1]) Interesse an der Malerei, Architektur und Musik, und das *enfant terrible* der Plejade, Jodelle, sagt von sich:

> «*Je dessine, et taille, et charpente, et maçonne,*
> *Je brode, je pourtray, je couppe, je façonne,*
> *Je cizele, je graue, emaillant et dorant.*
> *Je griffonne, je peins, dorant et colorant,*
> *Je tapisse, j'assieds, je festonne, et decore,*
> *Je musique, je sonne, et poëtise encore.*» [2])

Überhaupt soll der Dichter universell gebildet und auf allen Gebieten menschlichen Wissens zuhause sein. Daniello,[3]) ein italienischer Poetikenschreiber, sagt geradezu: der Dichter muss kennen «*se non tutte le scienze et dottrine, almeno la maggior parte.*» [4])

Dabei lief man nun freilich Gefahr, dass schliesslich das Wissen in der Dichtung überwuchere. Deshalb ruft Baïf dem Dichtergenossen Desportes zu, er möge unter der Gelehrsamkeit nicht den *bon sens* ersticken lassen.[5])

Zur richtigen Ausübung des Dichterberufs sind aber auch gewisse sittliche Eigenschaften nötig. Da scheint nun R. in den Fehler des Lehrmeisters zu verfallen, der vom Schüler manchmal mehr als von sich selber fordert. Er verlangt nämlich, der Dichter solle reinen Gemütes, keuschen Sinnes, ohne Falsch und Arg sein, denn «*Les Muses ne veulent loger en une*

---

[1]) Siehe Gandar, *R. consid.* etc. p. 118.

[2]) *Œuvres de Jod.* (ed. Marty-Laveaux), I, p. 7.

[3]) Daniello, *Ars poet.* p. 27.

[4]) Vergl.: «*A notre Poète est necessaire la connaissance d'Astrologie, Cosmographie, Geométrie, Physique, brief, de toute la Filosofie.*» Peletier, *Art poét.* p. 89.

[5]) »*Desportes, avec la prudence*
Mettons à profit la science,
Plus de sens et moins de scavoir.»
Baïf, *Les Mimes* p. 25.

âme, si elle n'est bonne, sainte et vertueuse», und ferner *«Tu ne laisseras rien entrer en ton entendement qui ne soit surhumain et divin.»* (*Art poët.* VII, 318.)

Betrachtet man mit den Augen eines modernen Sittenrichters einzelne der Gedichte R.'s, so könnte man ihm in Hinblick auf obige Sätze vielleicht den Vorwurf machen, ein unberufener Bussprediger zu sein; allein seine Rechtfertigung ergibt sich von selbst bei gebührender Rücksichtnahme auf das sittliche Niveau der damaligen Epoche. Ja, er geht noch einen Schritt weiter; seiner Ansicht nach muss nämlich der Dichter sogar ein Christ und ein offener Bekenner des Christentums sein. *«Tu te montreras religieux et craignant Dieu»* (*Art poët.*, p. 319), ruft er seinem ihn um Lehren angehenden jungen Freunde zu, in Übereinstimmung mit jenem Satze, demgemäss der Dichter nur ein Werkzeug Gottes ist. R. selbst sagt: *«Vaisseaux dont Dieu se sert, soit pour prophétiser, ou soit pour enseigner, soit pour authoriser les arrêts de Nature et les choses fatales.»* (*Préface sur la Franciade* III, 38.)

Mit einer solchen Forderung an den Dichter steht indessen R. nicht allein da; auch Peletier[1]) hatte von diesem schon gewisse sittliche Eigenschaften verlangt, und wir dürfen deshalb hierin einen charakteristischen Zug der französischen Renaissance erblicken. Denn in Italien hatte man sich nie den Dichter als Tugendhelden gedacht und noch viel weniger von ihm den Glauben an kirchliche oder christliche Dogmen gefordert. Nur in Deutschland und insbesondere in dem Wimpfeling'schen[2]) Humanistenkreise im Elsass stellte man auch ähnliche Anforderungen an die Poeten.

Sodann braucht der Dichter, um Gediegenes zu leisten, unermüdlichen Fleiss, eiserne Ausdauer und stete Unverdrossenheit beim geistigen Schaffen. Schon Dub. sieht in

---

[1]) Peletier, *Art poët.* p. 8 u. p. 90 f. Vergl. auch Vauquelin's Meinung über des modernen Dichters Lebensführung. II, v. 600—660.

[2]) Geiger, *Renaiss. u. Human.* p. 362.

dieser angestrengten Thätigkeit des modernen Dichters ein Unterscheidungszeichen von den bis dahin in Frankreich gefeierten Hofpoeten. Er sagt vom modernen Dichter «*Qui veut voler par les Mains et Bouches des Hommes, doit longuement demeurer en sa chambre .... autant que notz Poëtes Courtizans boyuent, mangent et dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif et de longues vigiles.*»[1]) Gerade durch die Einführung der Gelehrsamkeit in die Dichtung sollte der Poesie die alte Würde und Erhabenheit wieder zurückgegeben werden, damit sich nicht mehr die Possenreisser allein mit derselben befassen, sondern auch die Gelehrten und Gebildeten an ihrer Pflege wieder Gefallen finden könnten.[2])

Das Horazische *nonumque prematur in annum* wiederholt R. in mannigfacher Umschreibung.[3]) Namentlich betont er das wiederholte Ausbessern des einmal geschaffenen Werkes. Dub. gebraucht für diese Thätigkeit des Dichters den Ausdruck *emendation*, als deren Wesen er bezeichnet «*Aiouter, oter, ou muer à loysir ce, que cete premiere impetuosité, et ardeur d'ecrire n'auoit permis de faire.*»[4]) So hatte auch schon Vida empfohlen, die durch göttliche Inspiration in des Dichters Brust verpflanzten Gedanken nachher zu kontrollieren.[5]) R. umgibt nun, wie wir sahen, dieses anhaltende Arbeiten des Dichters, durch welches er zur Gelehrsamkeit gelangt, mit einer gewissen religiösen Weihe, indem er es den Opferpreis nennt, um den man die göttliche Inspiration erlangt.

«*Car tous ceux qu'on oit braire et heurter à la porte*
Des Muses, n'entrent pas en leur temple de sorte

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. VIII, p. 110, 111.
[2]) Ploetz, *Étude sur Dub.* p. 11.
[3]) Vergl. Vauquelin, *Art poët.* III, v. 790—795.
[4]) *Déf.* (ed. Person), L. II, ch. XI, 146.
[5]) „... *sedato corde revise*
Omnia quae caecus menti subjecerit ardor.“ Vida, L. II, v. 453 f. Vergl. noch Vauquelin: «*Rends au bon jugement sujette ta fureur.*» (*Art poët.* I, 942.)

Qu'il faut par long travail se purger et lustrer
De nuit, dans leur fontaine, avant d'y entrer.»[1])
(*Le Bocage royal*, Préface III, 264.)

Auf solche Weise nur kann es dem Dichter gelingen, vollkommen heimisch in seiner Kunst zu werden, was eigentlich doch ein selbstverständliches Erfordernis ist. Allein bei der damals übergrossen Anzahl von Verseschmieden war die Mahnung gar nicht unangebracht, dass «*Un poète ne doit jamais connaître médiocrement son métier*» (III, 32). Namentlich war es angezeigt, an das Horazische Wort *quid humeri valeant*[2]) zu erinnern. Deshalb sagt Dub.: «*Avant toutes choses fault qu'il ait ce jugement de cognoitre ses forces, qu'il sonde son naturel et se compose à l'imitation de celui dont il se sentira approché de plus près.*»[3])

Ferner legt R. dem angehenden Dichter den Wert der Freundschaft dringend nahe. Denn trotz der an das eben entstandene Werk fleissig angelegten Feile übersieht der Verfasser selbst stets noch Härten, die dem unbefangenen Blicke eines befreundeten Kollegen, so unscheinbar derselbe sein mag, nicht verborgen bleiben. Deswegen empfiehlt R., wie schon Horaz und Vida vor ihm gethan, bei freundschaftlicher Gesinnung freimütige, gegenseitige Kritik mit folgenden Worten:

«*Tu converseras doucement avec les poètes de ton temps, tu honoreras les moindres*[4]) *commes tes enfants; car tu ne dois jamais rien mettre en lumière qui n'ait premièrement été vu et revu de tes amis*» (*Art poét.* VII, 319).[5])

Dass in der Plejade diese gegenseitige Kritik von Anfang an geübt wurde, beweisen uns die Worte Dub.'s:

---

[1]) Vergl. hiermit:
„*Ipse Deum genitor divinam noluit artem*
Omnibus expositam vulgo immertisque patere."
Vida, L. III, v. 360/61.

[2]) Horaz, *Ars poet.* v. 39/40.

[3]) *Déf.* (ed. Person), L. II, ch. III, 112, u. ch. V. Vergl. Vauquelin, *Art poét.* I, v. 783—790.

[4]) «*On ne doit de leur rang les seconds rejetter.*» Vauquelin, I, v. 797—800.

[5]) Vergl. Dryden's Ausspruch bei Weselmann, p. 17.

«Sur tout nous conuient auoir quelque scauant et fidele Compaignon, ou vn Amy bien familier, voire trois ou quatre, qui veillent, et puissent cognoitre nos fautes, et ne craignent point blesser nostre papier auecques les vngles.»[1])

Mit der Freundschaft sind wir bei den sozialen Tugenden des Dichters angelangt. Ausser ihr fordert R. aber auch noch andere Eigenschaften, um darauf die gesellschaftliche Stellung des Dichters jener Zeit zu bauen.

Wenn irgend jemand, so schafft sich der Dichter selber seine Stellung. Der Grundpfeiler derselben ist die Achtung vor sich selbst, die eigene Wertschätzung. Diese geht hervor aus dem Bewusstsein des eigenen dichterischen Vermögens und hauptsächlich aus dem Gefühle der Sicherheit in der Anwendung der Regeln seiner Kunst. Wie stark dieses Selbstgefühl in R. entwickelt war, beweisen uns seine eigenen Worte: *«Et je mis la poësie en tel ordre qu'après le François fut égal aux Romains et aux Grecs»,* und ferner *«Vous êtes mes sujects et je suis seul votre roy»* (*Art poét.* III, 127, 128). Dieses sogeartete Selbstbewusstsein geht dem Dichterling ab; denn in keiner Kunst wird man so sehr und so leicht der eigenen Schwäche gewahr, wie in der Poesie. Darum sagt auch R., in engem Anschluss an Horaz[2]), mit vollem Recht: *«La médiocrité est un extrême vice en la poësie»* (*Préface sur la Franciade* III, 32).

Wer sich also des eigenen Wertes nicht bewusst werden kann, der bleibe den Musen ferne: *«Il vaudrait mieux ne s'en mêler jamais et apprendre un autre métier»* (l. c. 32).

Aus diesem berechtigten Selbstgefühle entspringen dann Eigenschaften, die den wahren Dichter kennzeichnen. Zunächst eine gewisse Gleichgültigkeit und unerschütterliche Festigkeit gegenüber dem Urteile des in seinen Launen wechselnden Publikums, des verständnislosen grossen Haufens, sobald man sich selbst des rechten Weges wohl bewusst ist:

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. XI, 147. Vergl. damit Peletier, *Art poét.* p. 92.

[2]) *„Mediocribus esse poetis non homines, non Di, non concessere columnae."* (Ars poet. v. 372 f.) Vergl. damit *Déf.* L. II, ch. VI, 107, und ferner Vauquelin, *Art. poét.* III, v. 693—694.

«Il ne se faut soucier de l'opinion que pourrait avoir le peuple de tes escrits, tenant pour règle tout assurée qu'il vaut mieux servir à la vérité qu'à l'opinion du peuple» (*Art poét.* VII, 336).

Deshalb liess auch die junge Schule alle von ungelehrtem Munde gegen sie vorgebrachten Kritiken [1]) ausser acht, und Dub. verzichtete nicht minder wie R. auf den Beifall der Menge. Er ruft dem angehenden Dichter zu:

«Seulement veux-ie admonester celuy, qui aspire à vne gloyre non vulgaire, s'eloigner de ces ineptes Admirateurs, fuyr ce peuple ignorant, peuple ennemy de tout rare ... scauoir: se contenter de peu de Lecteurs.» [2])

Wie die Humanistenpoeten, so fühlte auch R. sich gleichsam zum göttlichen Richter auf Erden bestellt, dessen Entscheidungen über die Zeitgenossen aus dem Fürsten- und Dichterkreise in und mit seinen Werken ewige Geltung in der Geschichte haben werden. Obwohl diese Anmassung schon von Charles Fontaine [3]) in seiner Kritik der *Défense* zurückgewiesen worden war, erhebt R. doch noch den gleichen Anspruch. Aber dafür fordert er eben auch moralische Garantien von des Dichters Persönlichkeit. Von diesem Gesichtspunkte aus verdient deshalb der sittliche Ernst, mit welchem R. dem jungen Dichter anbefiehlt, sich allein an die Wahrheit zu halten, um so mehr Beachtung. Man weiss ja, dass die Renaissancehofpoeten es mit der Wahrheit nicht so genau nahmen, wenn es galt, ihre Gönner zu preisen. Wie dagegen R. einerseits der Menge nicht schmeichelt, so ist er anderseits ebenso wenig ein Buhler um Fürstengunst. Auch den Fürsten gegenüber muss der Dichter Pflicht und Gewissen intakt erhalten, auch am Hofe darf er seiner Stellung nichts vergeben. R.'s eigenes Beispiel ist hier die beste Lehre. In der schwierigen Stellung eines Hofdichters, dessen Unannehmlichkeiten er so anschau-

---

[1]) Siehe *Déf.* (ed. Person), L. II, ch. II, 103.

[2]) *Déf.* L. II, ch. XI, 151, und Vorrede zur *Olive, Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), p. 69. Vergl. damit *«Ne t'assure sur le jugement de nous autres Français qui sommes tous couveteux de nouveautés, prompts à admirer et puis aussi prompts à nous dédire.»* Peletier, *Art poét.* p. 92.

[3]) Le Quintil Horace, in Déf. (ed. Person), p. 211.

lich schildert,[1]) sagt er, müsse man sich zwar von oben kommenden Winken willfährig zeigen; aber eine gewisse Grenze dürfe nicht überschritten werden. Von ihm selbst gilt:

«Pourvu qu'en leur faisant humble service, je ne force mon naturel» (*Art poét.* VII, 138).

Dub. freilich, ein entschiedener Gegner des Hoflebens, geht in seinem Widerwillen gegen den humanistischen Hofsänger noch weiter und rühmt seine eigene Unabhängigkeit in folgenden Worten: *«Je te prie me faire ce bien de penser que ma petite muse n'est toutefois esclave ou mercenaire comme d'un tas de rimeurs à gaiges; elle est serve seulement de mon plaisir.»* [2])

Dass R. für seine Person vom blossen Hofdichter zum königlichen Berater sich aufzuschwingen verstanden und damit für alle Zeiten ein Beispiel gegeben hat, wie der Dichter ebenbürtig an des Königs Seite stehen kann —, das ersehen wir aus jenen Worten, die Karl IX. ihm in einem Gedichte zugerufen haben soll:

«L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner,
Tous deux, également, nous portons des couronnes.»
(III, 261.)

Kommt nun zu den sonstigen Unannehmlichkeiten des Dichterberufs noch die hinzu, dass man keine Gönner und nirgends materielle Unterstützung findet, so bleibt wohl gar Armut das traurige Los des Poeten und es gilt dann, im Entbehren und Ertragen geübt zu sein. Nur in Versen kann er alsdann seinem Unmute Luft machen und mag wohl manchmal gleich R. ausrufen:

---

[1]) *«Il te faut prier les grands dieux de la court,*
Les suivre, les servir, se trouver à leur table,
Discourir devant eux un conte delectable,
Les courtiser, les voir et les presser souvent.»
(III, 378.)

[2]) *Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), p. 78. Vergl. noch Vauquelin, der ebenfalls den schwierigen Dienst des Hofdichters in mehreren Versen behandelt. *Art. poét.* I, v. 1137—1145.

«Et nous, sacré troupeau des Muses,
Ne sommes avancés, si non de pauvreté.»
(Le Bocage royal III, 375.)

Dass aber die Plejadendichter nur schwer der Hofgunst entbehren konnten und ohne sie nur wenig Schaffenseifer in sich fühlten, beweisen uns die folgenden Worte Baïf's:

«Mais nul Auguste en ce malheureux age,
Nul Mècenas ne nous donne courage,
Ronsard oysif, son Francus abandonné,
Ronsard ne sent encore la liberalité
D'aucun Auguste, et que fait de Jodelle
L'esprit divin: o Jodelle, tu n'as
Pour t'animer aucun bon Mècenas.» [1])

Und endlich ist auch der R.'sche Dichter ein Mensch und muss als solcher mit allen menschlichen Schwächen kämpfen; allein dem Dichtergeschlechte sind, wie R. glaubt, besondere Fehler eigentümlich, und vor ihnen warnt er deshalb noch ausdrücklich. In einem Gedichte an Jacques Grevin zählt er seine eigenen Mängel auf mit dem Hinweise, dass sie auch vielen seiner Zunftgenossen eigen seien:

«Je suis opiniâtre, indiscret, fantastique,
Farouche, soupçonneux, triste et mélancholique,
Content et non content, mal propre et mal courtois,
Et je crois que tous ceux de mon art ont tel vice que moi.»
(*Poèmes* VI, 312.)

Deshalb ruft er dem angehenden Dichter zu: *«Tu seras de bonne nature, non méchant, renfrogné, ne chagrin, mais animé d'un gentil esprit»* (*Art poét.* VII, 317). [2])

Überschauen wir nun zum Schluss die ausgeführte Zeichnung mit einem zusammenfassenden Blicke, so ergibt sich,

---

[1]) Baïf, *Œuvres en rimes*, p. 53/54.
[2]) Auch Vauquelin weiss an dem Dichter gewisse Fehler zu rügen. Siehe III, v. 1020 ff.

dass R.'s Dichterideal aus dem Wesen einer früheren Generation, von den sogenannten Humanisten abstrahiert ist. Die Eigenschaften dieses Poetengeschlechtes spiegeln sich fast alle im R.'schen Dichter wieder. Aber gleichwohl ist sein Idealbild in einigen Punkten bereits ein besseres und edleres geworden. Dieser Vorzug des R.'schen Dichters besteht, wie wir sahen, in seinem ausgeprägten Selbstbewusstsein, seiner mehr nationalen Denkungsart und namentlich in seinen höheren sittlichen Anschauungen.[1])

[1]) Vergl. zu diesem Kapit. *Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), p. 252, und Scaliger, L. III, ch. XXV, p. 286.

Kapitel III.

Ronsard's Theorie der Dichtkunst in ihren Einzelheiten.

§ 1.

Das Epos.[1]

Es ist zweifellos ein tragisches Geschick, dass es keinem der Geisteshelden der Renaissance, so tief sie auch in das Verständnis der alten Welt und ihrer Literatur eindrangen, und so sehr sie auch alle ohne Ausnahme, von Petrarka an, von der Schönheit der antiken Epen wie von einem Zauber bestrickt waren, — dass es keinem dieser Männer trotz des eifrigsten Studiums der Regeln und Gesetze des Epos je gelang, dessen mit dem Geiste der modernen Zeiten unvereinbares Wesen zu erkennen, oder überhaupt über den Gegensatz zwischen Kunst- und Volks-Epos klar zu werden. Einerseits der Mangel an historisch richtiger Auffassung früherer Zeiten, anderseits das geringe Verständnis für das Volksleben jener Tage waren die Gründe dieses lang andauernden, tragischen Irrtums. Zu R.'s Zeit war nun die abergläubische Wertschätzung des Epos auf ihrem Höhepunkt angelangt. Wer nicht an ihm seine Kräfte versucht hatte, der konnte unmöglich zu den grossen Dichtern gerechnet werden. Ja, so sehr beschäftigten sich mit dieser literarischen Frage alle gebildeten Kreise, dass sie schliesslich in das politische Gebiet hinüber spielte.[2]) Der Ruhm, das beste Epos unter den

---

[1]) Vergl. damit die das Epos behandelnden Abschnitte bei Egger, l. c., II, 17e leç., u. Duchesne, *Histoire des Poèmes ép.* ch. I.

[2]) Schon früher hatte Jean Lemaire in seiner *Concorde des deux langages* der Streitfrage über den Vorzug der franz. Sprache vor der italienischen eine politische Wendung zu geben versucht. Siehe H. Morf.: Die frz. Litt. zur Zeit Ludwig's XII., in der Zeitschr. für neufrz. Spr. u. Litt. 1895. XVI, 269.

modernen Nationen zu besitzen, wurde bei den Franzosen zu einer Forderung des nationalen Chauvinismus erhoben. Es entspann sich darüber ein friedlicher, aber dennoch heftiger Wettstreit zwischen Italien und Frankreich. Veranlasst wurde damals diese allzu hohe Wertschätzung des Epos durch die schon aus dem Mittelalter überkommene, abergläubische Verehrung Vergils, den ja schon Dante nachgeahmt hatte. Alle Poetikenschreiber der Renaissance betonen deshalb die Wichtigkeit der epischen Gattung: Vida widmet ihr den ganzen zweiten Gesang seiner Ars poetica; Scaliger[1]) nennt sie das Grosswerk der Poesie und empfiehlt als Muster neben der Äneide sonderbarerweise die äthiopische Geschichte Heliodor's; Sibilet[2]) klagt darüber, dass es noch kein französisches Nationalepos gäbe. Dub. gesteht ebenfalls seinen Ärger ein, dass in diesem Punkte die Italiener noch voraus seien und zählt bereits die Eigenschaften auf, welche der epische Dichter besitzen müsse.[3]) Peletier[4]) endlich erkennt dem Epiker allein den höchsten Dichterruhm zu und schliesst seine ausführliche Betrachtung über das Epos, worin er Vergil's und Homer's Dichtungen analysiert, mit folgendem Wunsche: *«Oh, qu'il eût encore un Auguste, pour voir s'il se pourrait encore trouver un Virgile.»* Vituperan endlich sucht den Vorrang des Epos vor den anderen Gattungen durch eine kunstphilosophische Abhandlung festzustellen.[5]) Die Nachwelt hat den Siegespreis in diesem allgemeinen Wettlaufe der Modernen um das beste Renaissance-Epos Italien zugesprochen; allein zu R.'s Zeit war der Streit noch unentschieden. So machte er sich denn, nachdem seine dichte-

---

[1]) Scaliger, L. III, ch. XCVI, 365.

[2]) Pellissier, *Art. poét. de Vauquelin, Préface*, p. XVI.

[3]) *Déf.* L. II, ch. V, 119–125, und ferner *«Certes j'ay grand honte, quand je voy le peu d'estime que font les Italiens de nostre poesie.» Œuvres de Dub. (ed. Marty-Laveaux)*, p. 74.

[4]) *«L'œuvre héroïque est celui qui donne le pris et le vrai titre de Poëte»*, und ferner *«une langue n'est pas pour passer en célébrité vers les siècles, si non qu'elle ait traité le sujet héroïque.»* Peletier, *Art poét.* p. 73.

[5]) Vituperan, l. c., L. II, ch. XI, p. 3.

rische Befähigung bereits allgemein anerkannt war, an das grosse Werk, um für sich und sein Volk, dessen berufenste Vertreter diese Leistung von ihm verlangten,[1]) unsterblichen Ruhm zu gewinnen. Und in der That hat er sich im Geiste seiner Zeit würdig für diese hehre Aufgabe vorbereitet.[2]) Viele Jahre unablässigen Studiums hat er auf das Sammeln des Materials und auf die Ergründung des Wesens der epischen Poesie verwendet. Daher kommt es auch, dass seine theoretischen Erörterungen darüber weit mehr den Eindruck eigenen Nachdenkens machen, als die in seiner *Ars poetica* geäusserten Ansichten. Was R. an Logik und philosophischer Methode besass, hat er gewiss bei der Untersuchung über das Epos darzuthun sich bemüht. Schon dem Raume nach sind seine Abhandlungen über das epische Gedicht umfangreicher als seine ganze *Ars poetica*. Weitaus der Hauptteil seiner Ausführungen über das Epos ist zunächst in der *Au lecteur* überschriebenen, kürzeren Abhandlung enthalten, welche schon der ersten Ausgabe der *Franciade* vorgedruckt war, sodann hauptsächlich in der den späteren Ausgaben vorangehenden, sogenannten zweiten *Préface sur la Franciade*. In dieser behandelt R. die epischen Regeln noch viel ausführlicher als in der erst erwähnten Abhandlung; sie soll eine allenfalsige Kritik seiner *Franciade* zurückweisen[3]) und dem Publikum deren kunstvolles Gefüge darlegen, damit die Leser nach Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche er überwunden, um so mehr in ihm den epischen Meister bewundern könnten. Hören wir nun, welcher Art denn eigentlich seine Theorien über das Epos sind.

---

[1]) So sagt Dub. von R.: «*Des labeurs duquel nostre poésie doit espérer je ne scay quoy plus grand que l'Iliade.*» *Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), p. 339.

[2]) Siehe hierüber Gandar, l. c., p. 24 ff., und Lange, l. c., p. 7.

[3]) Goujet. (*Bibliothèque* III, 145), sagt sogar auch von der 2. Vorrede, R. habe darin mehr «*une apologie particulière qu'un traité régulier*» schreiben wollen.

a) Wesen, Stoff und Zeitdauer.

R. sucht zunächst das Wesen der epischen Poesie dadurch zu bestimmen, dass er den Unterschied zwischen dem Epos und der Prosa-Geschichtschreibung feststellt.[1]) Grundsatz ist für ihn, dass das Epos nicht versifizierte Geschichte sein darf. Die Aufgabe der Geschichte ist, das Geschehene in seiner nackten Wahrheit darzustellen; die völlige Übereinstimmung zwischen Schilderung und Thatsache bildet das Endziel des Historikers. Für das epische Gedicht dagegen ist die objektive Thatsache nebensächlicher Natur, das wirklich Geschehene nur die Grundlage. Auf ihr baut die dichterische Phantasie weiter, um das geschichtlich Gegebene in freier Gestaltung nach poetischen Gesichtspunkten zu verändern und gewissermassen die Geschichte zu korrigieren. Dies fordert auch schon Daniello vom Dichter, wenn er sagt: «*Non è tenuto il Poeta com' è l'Historico di descrivere le cose tali quali elle veramente state et avenute sono, ma ben quali esse devrebbono.*»[2])

Bei dieser freien Bethätigung seiner Phantasie darf der epische Dichter jedoch nie jene Grenze überschreiten, wo die Wahrscheinlichkeit aufhört und die Unmöglichkeit anfängt. Dies gilt auch, wenn er — wie es ihm natürlich freisteht — aus dem im Volksglauben liegenden Mythen- und Legendenschatze schöpft;[3]) sofern solche Überlieferungen auf seinen Stoff Bezug haben, kann er sie verwenden, selbst dann, wenn sie jederman als unhistorische Sagen erkennen würde. Ebenso sind auch von dem Dichter erfundene Fabeln zulässig, die sich an Volkstraditionen anlehnen oder in deren Geiste gehalten sind; denn dadurch erhalten sie innere Wahrscheinlichkeit und einen epischen Charakter. So ungefähr will R. verstanden sein, wenn er sagt: «*Le poète s'arrête au*

---

[1]) Vergl. hierzu: Kurk, *L'Épopée et l'histoire,* und Vituperan, L. I, ch. VIII, p. 30.

[2]) Daniello, *Ars poet.* p. 41.

[3]) Horaz, *Ars poet.* v. 119: „*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge scriptor.*“

vraisemblable, à ce qui peut être et à ce qui est déjà reçu en la commune opinion.» (III, 7.)

Auch bezüglich des der epischen Bearbeitung fähigen Stoffes spricht sich R. deutlich aus.[1]) Über diese Frage war man, wie es scheint, in der Plejade anfangs nicht ganz klar. Dub.[2]) rät noch zur Wahl eines aus den mittelalterlichen *Chansons de geste* bekannten Helden, wie Lancelot oder Tristan; Peletier[3]) dagegen hält die Erzählung von den Thaten des Herkules für den geeignetsten Stoff; endlich dachte man auch noch an einen christlichen Heros. Indem sich R. für die *Franciade* entschied, zeigte er, dass in ihm damals die Gelehrsamkeit das epische Gefühl überwucherte. Gleichwohl kommt er zu wiederholten Malen auf die Forderung zurück, dass jedes Epos einen historischen Untergrund haben oder wenigstens auf nationalen Traditionen sich aufbauen müsse. Durch den Hinweis auf Homer und Vergil sucht er diese Forderung zu begründen. Da aber nationale Sagen sich nur ganz allmählich bilden und bis zum Übergang in den Beharrungszustand einen relativ langen Zeitraum beanspruchen, so darf der epische Dichter kein geschichtliches Faktum der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit in Behandlung nehmen; vielmehr muss der Stoff von ehrwürdigem Alter sein: *«Le poète ne doit jamais prendre l'argument de son œuvre que trois ou quatre cents ans ne soient passés pour le moins, afin que personne ne vive plus de son temps qui le puisse de ses fictions et vraisemblances convaincre.»* (*Préf.* III, 29.)[4])

Dieser zuletzt angegebene Grund für die Wahl eines zeitlich entfernt liegenden Stoffes klingt für uns, die wir von der epischen Dichtung andere Vorstellungen haben, fast naiv,

---

[1]) Siehe hierzu Scaliger, L. I, ch. XLI, p. 111.

[2]) *Déf.* L. II, ch. V, 120.

[3]) *«Le plus digne sujet... c'est une Herculéide, titre le plus haut et propre à notre France, vu que Hercule fut surnommé Galique.» Art poét.* p. 18.

[4]) Ähnlich sagt noch Vauquelin:

«Pour n'estre dédit, il faut bien advertir
De prendre un argument où l'on puisse mentir.»
Art poét. I, v. 910.

war es aber keineswegs damals, wo man in dem epischen Dichter nur einen versifizierenden Geschichtschreiber erblicken wollte. Und welcher Art soll denn nun der epische Stoff sein? «*Le poème épique est tout guerrier*»,[1]) sagt R., und damit sind Stoffe anderen Inhaltes eigentlich ausgeschlossen. Ja, ist der überlieferte Stoff nicht kriegerisch genug, so muss des Dichters Phantasie nachhelfen, um ihm ein möglichst kriegerisches Kolorit zu geben: «*Le poète héroïque invente et forge arguments tout nouveaux, fait haranguer les capitaines, comme il faut, décrit les batailles et assauts, factions et entreprises de guerre.*» (*Préface* III, 20.)

Sogar auf die Zeitdauer der im Epos darstellbaren Handlung kommt R. schon zu sprechen. Seiner Ansicht nach soll ihre Dauer den Zeitraum eines Jahres nicht überschreiten: «*Le poème héroïque comprend seulement les actions d'une année entière*» (*Préface* III, 19). Auffallend ist es, wie er zu dieser Vorschrift kam, die man weder aus Homer noch aus Vergil, den er selbst als Ausnahme anführt, zu ziehen berechtigt war. Aristoteles[2]) hatte in Bezug auf die Dauer des Epos keine Zeit festgesetzt, sondern verlangte nur einen der Zahl der an einem Tage aufzuführenden Tragödien entsprechenden Umfang. Weder Scaliger[3]) noch Vituperan verlangen etwas Ähnliches; nur für das Epos fordert der letztere auch die Einheit der Handlung[4]) und weist sogar ausdrücklich die Feststellung eines bestimmten Zeitraums, als für dasselbe unpassend, mit folgenden Worten zurück: „*Et epopeia quidem nec brevi temporis spatio sicuti tragedia et comedia circumscribitur.*" [5]) Auch von den früheren italienischen Poetikenschreibern hat keiner, weder Trissino noch Castelvetro, soweit ich Umschau halten konnte,

---

[1]) Vergl. «*La guerre est le principal sujet du Poëte héroïque*», Peletier, *Art poët.* l. c., p. 89.

[2]) Aristoteles, Poetik. ch. XXIV, u. ch. V.

[3]) Scaliger, L. I, ch. IV.

[4]) Vituperan, „Aut unam aut plures actiones effingit sed... ad unum eundemque finem tendentes." *Ars poet.*, L. I, ch. XI, 31.

[5]) l. c., L. I, ch. X, 36.

diese Regel erwähnt.[1]) Es liegt also hier vielleicht eine gesetzgeberische Laune R.'s selber vor, die aber wohl nur bei den Anhängern der Plejade, wie Vauquelin[2]) z. B., Beachtung fand; denn in späteren Poetiken lesen wir nichts mehr von dieser Regel. Fassen wir nunmehr das Obige kurz zusammen.

Nach R.'s Meinung soll der epische Stoff auf geschichtlichen Thatsachen beruhen: «*Le bon poète jette toujours le fondement de son ouvrage sur quelques vieilles annales du temps passé ou renommée invétérée, laquelle a gagné crédit au cerveau des hommes*» (*Préf.* III, 23). Ferner muss ein solcher Stoff ein entsprechendes Alter haben, um der Erinnerung der eigenen Zeitgenossen entrückt zu sein, vornehmlich kriegerische Aktionen enthalten und darf endlich nur eine beschränkte Zeitdauer haben. Nicht minder ausführlich als über den Stoff hat R. auch über die innere Durchführung des epischen Gedichtes gehandelt.

b) Dichterische Hilfsmittel.

1. Einführung mythologischer Gestalten.

Eine der hauptsächlichsten Schwierigkeiten für den epischen Dichter ist die Gefahr der Monotonie. Als bestes Mittel, sie zu vermeiden, betrachtet R. die Einführung der mythologischen Gestalten in das Heldengedicht. Dies zwingt uns zu einigen Worten über seine Anschauung von der antiken Mythologie. Ihre Entstehung führt R. zwar auf die ältesten Zeiten zurück, aber niemals war die Mythologie, seiner Meinung nach, der lebendige Ausdruck einer existierenden Religion. Vielmehr sind die Göttermythen nichts weiter als menschliche Fabeln, geschickt erfunden und in Umlauf gebracht von jenen Dichtern frühester Zeiten, die, wie wir oben[3]) gesehen, die Mittelspersonen zwischen der Gottheit und dem Menschenge-

---

[1]) Siehe hierüber Robert, *La Poétique de Racine*, p. 132.

[2]) Vauquelin (II, v. 253–256):
‹*L'héroïque suivant le droit sentier*
Doit son œuvre comprendre au cours d'un an entier.›

[3]) Siehe p. 23 ff.

schlechte waren. Sie nahmen solche Fabeln zu Hilfe, um den gewöhnlichen Sterblichen die Eigenschaften der Gottheit entweder sinnlich näher zu bringen oder sie ihnen dadurch ferner zu rücken, grossartiger erscheinen zu lassen:

«Celui qui le premier du voile d'une fable
Prudent enveloppa la chose véritable, . . .
Afin que le vulgaire au travers seulement
De la nuit vist le jour et non réellement.»
(*Le Bocage royal* III, 419.)

So waren die Mythen und Heldensagen von Anfang an poetische Erfindungen, dichterische Kunstmittel, welche in symbolischer Form die Eigenschaften des einzigen Gottes schilderten. Ganz ausdrücklich sagt dies R. in folgenden Versen:

«Car Jupiter, Pallas, Apollon, ce sont les noms
Que le seul Dieu reçoit en maintes nations,
Pour ses divers effets que l'on ne peut comprendre,
Si par mille surnoms on ne les fait entendre.»
(*Hymne* VI. V, 120.)

Ja, sogar die Alten wussten, dass man die Mythologie symbolisch oder allegorisch deuten müsse, und verstanden es schon, die einem Mythus zu Grunde liegende Wahrheit aus der Fabel heraus zu schälen; wenigstens schreibt R. ihnen diese Kunst zu, wenn er in Bezug auf den Mythus von Minos und Jupiter sagt:

«Voilà comme les vieux ont dextrement tâché
Démmanteler le vrai d'une fable caché.
Jupiter ne fut onc, ni Minos, en la sorte
Que nos pères l'ont feint, tout cela se rapporte
Aux rois, aux magistrats et à leurs conseillers
Qui gouvernent l'aureille et sont ses familiers . . .»
(*Préf.* III, 420.)

Diese durch das ganze Altertum sich hindurchziehende, symbolische Auffassung der Mythologie findet sich selbst-

verständlich auch bei Homer und Vergil.[1]) Gemäss ihrem Beispiele darf dann auch der moderne Dichter verfahren. Es steht ihm frei, die antiken Götterfiguren als typische Vertreter gewisser göttlicher Eigenschaften oder gar menschlicher Triebe, in mannigfaltige Intriguen verwickelt, als treibende Kräfte der epischen Handlung darzustellen, in die dadurch ein dramatisches Element hineingetragen wird. Dabei muss er nur die einzige Bedingung erfüllen, die eingeführten Typen niemals aus ihrer geschichtlich gewordenen Charakterrolle fallen zu lassen. R. drückt diese Aufforderung an den modernen Dichter also aus: «*Commençant et finissant toutes les actions par Dieu, auquel les hommes attribuent autant de noms qu'il a de puissance et de vertues, imitateur d'Homère et de Virgile, qui n'y ont jamais failli.*» (*Préf.* III, 29.) Soweit geht R. als Theoretiker. Aber hier hat das Wort Geltung, dass die Praxis nicht immer mit der Theorie harmoniert. Nachdem nun R. als Dichter weit grösseren Einfluss ausgeübt hat denn als theoretischer Ästhetiker, müssen wir auch noch kurz erwähnen, welcher Art die Verwendung der antiken Mythologie in seinen Werken ist. Zunächst erlaubt er sich, ebenso wie die andern Plejadendichter, selbständig neue Mythen zu erfinden, oder die antiken Mythen willkürlich ohne alle Rücksicht auf die Tradition zu verändern.[2]) Sodann fasst R. die alten Götternamen sogar als blosse poetische Personifikationen gewisser Ideen auf. «*Junon . . . est prise . . . pour une maligne nécessité qui contredit souvent aux vertueux.*» (*Au lecteur* III, 11.)

Dadurch werden aber die Götter ihres Nimbus völlig beraubt und zu rein allegorischen Figuren gestempelt, die auf gleicher Stufe wie die personifizierten Begriffe *Raison*, *Science* u. s. w. stehen. Während also die R.'sche Schule offiziell gegen die aus dem Mittelalter stammende allegorische Poesie ankämpft, verfällt sie selber aufs Neue

[1]) Über die allegorische Erklärung Homer's im Altertum und insbesondere bei den Stoikern, siehe Christ, *Griechische Literaturgeschichte*, p. 50 u. 421.

[2]) Siehe hierüber Brunot, l. c., p. 170 ff.

in diesen Fehler, und der Unterschied zwischen der früheren Dichterschule und der Plejade besteht eigentlich nur darin, dass die allegorischen Wesen nunmehr andere Namen tragen. Schliesslich ging R. sogar so weit, lebenden Personen antike Götternamen beizulegen und diese als ein Mittel zu benützen, den Grossen des Hofes zu schmeicheln; so wurde Henri II als Jupiter, und seine Schwester Marguerite als Minerva gefeiert; in ähnlicher Weise wurde jedem Gliede des Königshofes sein Name und sein Platz im neuen Olymp angewiesen. Zu solch versteckter Schmeichelei der Grossen diente R. die Mythologie vorzugsweise in seiner Eklogen- und Pastourellendichtung. Ein noch gröberer Missbrauch liegt aber darin, dass R., in höchst geschmackloser Weise, christliche und heidnische Anschauungen vermengt und so, freilich ohne Absicht, zur Entwürdigung christlicher Dogmen beiträgt. Für R. war also, um es kurz zu sagen, die Mythologie ein Spiel dichterischer Phantasie,[1]) überliefert aus der grauen Vorzeit des klassischen Altertums und von ihm erfasst mit dem frommen Aberglauben eines Renaissancemenschen an jene vergangene Welt. Allein in der Arbeitsstube des Dichters artete die so entstandene, ehemals lebensfähige und natürliche Schöpfung nur allzu oft durch die Einwirkung des schon in Skeptizismus gebadeten Geistes der damaligen Epoche in frostige Allegorie aus.

Was endlich den Gebrauch der antiken Mythologie vor R. anlangt, so ist bekannt, dass schon die mittelalterlichen Dichter Frankreichs davon einige Kenntnis hatten. Häufig wurden einzelne der antiken Götter mit den Gottheiten der ungläubigen Muhammedaner und anderer Heidenstämme identifiziert, wie z. B. im Rolandsliede. Jedoch erst Jean Lemaire führte die wichtigsten Namen der klassischen Mythologie in seine

---

[1]) «*La mythologie est pour lui une foi de l'imagination tolérée par la raison.*» Petit de Julleville I, 172. — Über die Bedeutung der Mythologie im 16. Jahrh., ihre künstlerische und literarische Verwendung siehe Bourciez (L. II, ch. II u. III), und Birch-Hirschfeld (S. 82—83). — In neuerer Zeit hat Maxime Du Camp (*Les Chants modernes.* Paris 1855, 8°. p. 55) darauf hingewiesen, dass die Mythologie aus der Dichtung ausgeschlossen sein sollte.

Poesie ein, freilich zunächst mit dem Zwecke, sie als Prunkstücke seiner Gelehrsamkeit zu gebrauchen und noch nicht um ihres poetischen Gehaltes willen. Jean und Clément Marot verschmähten dann ebenfalls diesen neumodischen Aufputz nicht; aber erst R. und seine Schule benützen die Mythologie bewusstermassen als poetisches Kunstmittel und sehen darin einen unversiegbaren Wunderbrunnen, aus dem sich stets neue Phantasiegebilde hervorzaubern lassen. [1])

2. Einschiebung von Episoden.

Ein weiteres Mittel, die epische Erzählung im Gang zu halten, erblickt R. in der Einschaltung zahlreicher Episoden. Sie gewährten einerseits dem Dichter die Möglichkeit, den Faden der Haupthandlung langsamer abzurollen anderseits gefielen sie dem Leser jener Zeit um so eher, als er, in mittelalterlichem Geschmack noch etwas befangen, mehr Neugierde nach stofflicher Abwechselung [2]) denn Interesse für kunstvollem Aufbau an den Tag legte. Während wir jetzt im Drama diejenige Poesiegattung erblicken, welche am vollkommensten die mannigfaltigen Beziehungen menschlichen Treibens darzustellen vermag, hielt man damals das Epos für den Inbegriff aller Poesie und für fähig, am besten der Menschheit Geschicke wiederzuspiegeln. Deshalb muss der epische Dichter persönlichen Einblick [3]) in alle Gebiete menschlichen Thuns haben. Und so verlangt denn auch R. von ihm, dass er «*tantôt philosophe, tantôt médecin, arboriste, anatomiste et jurisconsulte*» sein solle. (*Préf.* III, 20.) [4]) Gerade durch die Einschaltung von Episoden verschieden-

---

[1]) Siehe hierzu Pellissier, *Préface* p. 92.

[2]) «*Et dirai en passant qu'en quelques-uns de nos Romans le Poëte héroïque pourra trouver son profit: comme sont les avantures des Chevaliers, les amours, les voyages, les enchantements et semblables choses.*» Peletier, *Art poét.* p. 78/79.

[3]) «*La première chose soit d'aller voir par effet ce qu'il n'a vu qu'en écriture; qu'il aille contempler les vives images des choses de la Nature.*» Peletier, *Art poét.* p. 92.

[4]) Vergl.: «*L'art de la guerre lui doit être familier, l'art nautique, brief, les arts mécaniques ne lui doivent être inconnus.*» Peletier l. c., p. 89/90.

artigsten Inhalts legt dann der Dichter Beweise seines allseitigen Wissens ab und prägt dadurch ferner dem epischen Gedichte seinen universellen Charakter auf. Gleichwohl soll dabei das vornehmlich kriegerische Kolorit des Epos nicht verwischt werden; demnach wird der Dichter allem, was in das Kriegshandwerk einschlägt, besondere Beachtung schenken und es umständlich schildern (cf. III, 20; siehe oben S. 55).

Diese Episoden brauchen dann nicht rein erzählender Natur zu sein, also nicht nur Thatsachen und Seelenstimmungen zum Ausdruck zu bringen; sie können auch einen deskriptiven Zweck verfolgen, indem der Dichter, statt der durch Aneinanderreihen der einzelnen Züge gegebenen Beschreibung eines Objektes, dessen Entstehung und allmähliches Werden in seinen einzelnen Phasen dem Leser vor Augen bringt. Was nämlich Lessing[1]) später als eines der epischen Hauptgesetze formulieren sollte, hat, vorahnend, auch schon R. eingesehen und gefordert: dass nämlich die epische Poesie nur Handlungen darstellen dürfe, Körper also nur andeutungsweise durch fortschreitende Handlungen schildern könne. R. freilich drückt sich noch etwas unbeholfen aus: «*Tu imiteras les effects de la nature en toutes tes descriptions, suivant Homère. Car s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flame environner la panse du chaudron tout à l'entour et l'escume de l'eau se blanchir et s'enfler à gros bouillons avec un grand bruit et ainsi de toutes les autres choses. Car en telle peinture ou plustôt imitation de la nature consiste toute l'âme de la poésie héroïque.*» (*Préf.* III, 29.)

3. Verwendung von Gleichnissen.

Mit der deskriptiven Episode verwandt ist das Gleichnis.[2]) Wird dasselbe weiter ausgeführt und reichlicher entwickelt,

---

[1]) Siehe Lessing, *Laokoon* (Kap. 16); ferner Lange, *R.'s Franciade*, S. 25, wo dieser Zug der R.'schen Poesie mit dem Bemerken erwähnt wird, dass R. als Dichter „leicht in plumpe und ungeschickte Übertreibung“ dieses poetischen Mittels verfalle.

[2]) Siehe hierzu Gandar, l. c., p. 149.

so trägt es ebenfalls dazu bei, die epische Darstellung belebt, farbenreich und phantasieanregend zu gestalten. Demgemäss empfiehlt R. die Anwendung dieses Hilfsmittels und gibt zugleich die Fundorte an, wo der Dichter stets neuen Stoff zu Gleichnissen holen kann. Als eine solch unerschöpfliche Quelle bezeichnet er, wie schon Peletier[1]) gethan, die Natur, und zwar die belebte wie die leblose: «*Tu n'oubliras les descriptions du lever et du coucher du soleil, les signes, qui se lèvent et couchent avec luy, ni les sérénitez, orages et tempestes ..... tu enrichiras ton poëme par variétez prises de la nature.*» (*Préf.* III, 18.) Weiter unten ergänzt R. diesen Hinweis auf die Natur noch in folgender Weise: «*Souvienne-toy, lecteur, de ne laisser passer sous silence l'histoire ny la fable appartenant à la matière et à la nature, force et propriétez des arbres, fleurs, plantes et racines, principalement si elles sont anoblies de quelques vertus non vulgaires, et si elles servent à la médecine, aux incantations et magies, et en dire un mot en passant par quelque demi vers ou pour le moins par un épithète.*» (*Préf.* III, 24.)

Als weiteren Fundort von Gleichnissen führt er dann noch die verschiedenen Handwerke und insbesondere den Jägerberuf an: «*Quant aux comparaisons, tu les chercheras des artisans de fer et des veneurs, comme Homère, pescheurs, architectes, massons, et brief de tous métiers dont la nature honore les hommes. Il faut les bien mettre et les bien arranger aux lieux propres de ta poësie.*» (*Préf.* III, 26.)

4. Gebrauch von Tropen und Figuren.

Während R. die oben angeführten Stilvorschriften, welche gewissermassen die Grundelemente der epischen Darstellungsweise bilden, mehr oder minder ausführlich bespricht und begründet, bringt er dem Leser eine weitere Reihe von Regeln des epischen Stils in der Weise zur Kenntnis, dass er für jede derselben den technischen Kunstausdruck anführt und sie dann durch ein aus den antiken Dichtern gezogenes Beispiel praktisch erläutert.[2]) Auf diese Weise erinnert er nämlich

---

[1]) Vergl. hiermit Peletier, *Art poét.* p. 15.

[2]) Über weitere „stilistische Vorschriften" R.'s siehe unten.

an jene auf Umschreibung des eigentlichen Begriffs beruhenden Tropen und Figuren, wie Antonomasie, Metapher und Metonymie, die er selbst alle in der Praxis gebrauchte und hier kurz mit *belles circonlocutions* bezeichnet: «*Les excellens poëtes nomment peu souvent les choses par leur nom propre .... mais par belles circonlocutions.*» (*Préf.* III, 17.) Ferner schärft er die richtige Verwendung der Epitheta ein, die prägnanten Inhalts und charakteristisch, nicht bedeutungslos oder gar blosse Füllwörter sein dürfen. «*Enrichissant [ton discours] d'épithètes significatifs et non oisifs.*» (*Préf.* III, 18.) So hatte auch schon Dub. gewarnt vor «*froids ou ocieux ou mal à propos*» Beiwörtern, und verlangt «*que tu en uses de sorte que sans eux ce que tu dirais, serait beaucoup moindre.*»[1]) Schliesslich vergisst er auch nicht des Gebrauchs der ironischen Hyperbel: «*Tu n'oublieras aussi d'insérer en tes vers ces lumières ou plustôt petites âmes de la poësie, comme „Italiam metire jacens" qui est proprement un sarcasme.*» (*Préf.* III, 31.) Jedoch dürfen all diese Hilfsmittel nur mit Mass und Ziel verwendet werden; denn sonst würde der Stil überladen und schwülstig, wovor R. wiederholt warnt: «*Mais il en faut sagement user: car autrement tu rendrais ton ouvrage plus enflé et boufi que plein de majesté.*» (*Préf.* III, 18.)

Als weiteren Schmuck des epischen Gedichtes bezeichnet R. die gelegentliche Einstreuung von lehrhaften Sentenzen und Lebensregeln;[2]) allein auch sie gefallen nur, wenn sie selten sind: «*L'enrichissant .... par excellentes et toutefois rares sentences; car si les sentences sont trop fréquentes en ton œuvre héroïque, tu le rendras monstrueux.* (*Préf.* III, 19.) Auch versäumt er nicht, alle jene Momente anzuführen, deren Gesamtheit dem epischen Gedichte seine besondere Lokalfarbe und sein spezifisch kriegerisches Aussehen verleihen. Hierher gehört die Erwähnung der heroischen Sitten und Gebräuche in Kleidung (III, 25), im gegenseitigen Verkehre (Gastgeschenke III, 27), im Kampfe, sowie bei der Totenfeier. (III, 28).

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. IX, 141.

[2]) Vergl. «*D'autre part il fait bon contempler les passages de filosofie épandus par tout un œuvre*». Peletier, *Art poët.*, p. 79.

Dabei unterläuft unserm Theoretiker der naive Anachronismus,[1]) dass er manchmal moderne Gebräuche und Erfindungen in eine während des Mittelalters oder gar im Heroenzeitalter verlaufende Handlung überträgt, und so z. B. das um des Francus Scharen tobende Kampfgetöse noch erhöht durch *«le son diabolique des canons et harquebuses qui font trembler la terre et froisser l'air d'alentour.»* (*Préf.* III, 28.)

c) **Anordnung und Ausführung.**[2])

Was ferner die Anordnung des epischen Stoffes betrifft, so hat hierin der Dichter völlig freie Hand. Er braucht sich also keineswegs an die chronologische Reihenfolge der zu schildernden Thatsachen zu halten; das letztere müsste nur der Historiker thun. Der Dichter darf vielmehr an einem beliebigen Punkte der Handlung einsetzen, wofern es ihm nur gelingt, den kausalen Zusammenhang der einzelnen Teile der Handlung im Verlauf des Gedichtes seinem Leser klar zu legen: *«Le poëte bien advisé . . . commence son œuvre par le milieu de l'argument et quelquefois par la fin; puis il déduit et poursuit si bien son argument........ tellement que le dernier acte de l'ouvrage se cole, se lie et s'enchaisne si bien et si à propos l'un dedans l'autre que la fin se rapporte dextrement et artificiellement au premier point de l'argument.»* (*Préf.* III, 20 f.).

Diese Regel vom Anfang des epischen Gedichtes ist aus Horaz abgeleitet, der vom Dichter sagt:

> „*Semper ad eventum festinat et in medias res*
> *Non secus ac notas, auditorem rapit.*" [3])

Sie wurde schon von den italienischen Poetikenschreibern angeführt, so z. B. von Mutio: *«L'ordine del contare è ch'abban-*

---

[1]) Über das Wesen des Anachronismus u. dessen zulässige Arten, siehe Stapfer, *Shakesp. et l'Antiquité*, ch. IV: *Les Anachronismes de Shakesp.* Den Anachronismus als Fehler behandelt zuerst Deimier, *Art poét.*, ch. XVI, 533 (nach Rucktäschel p. 50).

[2]) Zur Anordnung des epischen Stoffes, siehe Peletier, *Art poét.* p. 19.

[3]) Horaz, *Ars poet.* v. 148/149.

doni il diritto principio.» [1]) Sodann kommt auch noch Scaliger auf sie zurück mit folgenden Worten: *„Ne quaquam ab ovo incipiendum, ... non recto tramite ducendum“* [2]), sodass R. sie als ein Hauptstück des epischen Inventars betrachten musste. Wegen dieser scheinbaren Wichtigkeit thut dann auch Vauquelin ihrer noch Erwähnung bei der Behandlung des Epos. [3]) Gemäss dieser Regel ist es also nicht nötig, dass das Ende des epischen Gedichtes mit dem Ausgange der epischen Handlung zusammenfalle; vielmehr kann der epische Dichter auch in der Weise seinem Ziele sich nähern, dass, *«s'acheminant vers la fin»*, er den Faden abrollt *«au rebours de l'histoire»* (*Préf.* III, 8). Und zwar hat sich der Epiker um so weniger der historischen Methode anzubequemen, als ihm das Gesetz der poetischen Wahrscheinlichkeit gestattet, die Handlungen und Schicksale seiner Personen durch das Einwirken übermenschlicher Kräfte zu motivieren. Unter Berufung auf die tragischen Dichter beansprucht nämlich R. auch für den Epiker das Recht, sich die Inszenierung eines *deus ex machina* zu erlauben *«pour esclaircir l'obscur de la matière quand le poëte ne peut desmesler son dire et que la chose est douteuse.»* (*Préf.* III, 11.)

Eine solche Betonung des göttlichen Waltens ist übrigens ganz im Einklang mit dem Geiste des Epos, durch welches ja ein religiöser Zug gehen soll. Deshalb sagt R.: *«Tu n'oubliras jamais de rendre le devoir qu'on doit à la Divinité, oraisons, prières et sacrifices, commençant et finissant toutes tes actions par Dieu ..... imitateur d'Homère et de Virgile qui n'y ont jamais failli.»* (*Préf.* III, 29). [4])

Die Anrufung der Götter ist ihm also nicht bloss ein poetisches Hilfsmittel, sondern auch ein Akt der Religiosität mit der Bitte um geistige Inspiration. Denn die Musen

---

[1]) Mutio, *Ars poet.* p. 82.

[2]) Scaliger, *Ars poet.*, L. III, ch. XCVI, p. 365. Vergl. auch Peletier: *«Le grand œuvre ne se commence pas à un 1er bout, mais à quelque endroit notable des années suivantes.»* *Art poét.* p. 74.

[3]) Vauquelin, *Art poét.* II, v. 240 ff.

[4]) Vergl.: *„Tu nihil invita dices faciesve Minerva.“* Horaz, *Ars poet.* v. 385 und ferner Peletier, *Art poét.* p. 73.

«qui se souviennent du passé et prophétisent l'advenir», lassen den Dichter den Lauf des epischen Gesanges finden *«plus par fureur divine que par invention humaine»*. (*Préf.* III, 29).

Durch die oben erwähnte Anordnung des epischen Stoffes und die Voraussetzung des unmittelbaren Eingreifens der Gottheit entsteht sodann beim Leser und Hörer — denn auch das epische Gedicht soll mündlich vorgetragen werden [1]) — jene Geistesspannung, jene Unbefriedigtheit der Neugierde, welche das Interesse an dem Fortgang des Gedichtes wachhält. Dieses Kunstmittel poetischen Effekts ist schon seit Horaz ein Inventarstück der Poetiken (Horaz, Ars poet. v. 136—152). Scaliger erwähnt es in folgenden Worten „*Maxime vero nobis studendum est ut rerum exitus aliter cadat quam res ipsae interea pollicentur.*» [2]) Peletier hatte auch schon etwas Ähnliches im Auge, als er sagte: *«Le commencement doit être modeste . . . autrement il sera forcé qu'il se rabaisse par succès de propos.»* [3]) Vauquelin verlangt ebenfalls, den Geist des Lesers oder Hörers durch Abwechslung und Kontraste [4]) in Spannung zu halten.

Nunmehr haben wir alle auf den epischen Stil bezüglichen Regeln, soweit sie R. erwähnt, besprochen; ausgenommen sind nur jene, welche sich auf die poetische Sprache und den Vers beziehen. R.'s Bemühungen um den formalen Teil der Poesie sind aber so bedeutend, dass wir in zwei gesonderten Kapiteln darauf zurückkommen müssen. Hier möge deshalb die Bemerkung genügen, dass hinsichtlich des epischen Verses es ihm nicht gelungen ist, Theorie und Praxis in Einklang zu bringen: als epischer Dichter wendet er nämlich den zehnsilbigen Vers an, während er als Theoretiker dem zwölfsilbigen Verse den Vorrang einräumt.

Um nun noch in wenigen Worten R.'s Ansicht über das Epos wieder zu geben, wollen wir daran erinnern, dass

---

[1]) *«Je te supliray seulement d'une chose, lecteur, de vouloir bien prononcer mes vers et accommoder ta voix à leur passion.»* (*Préf.* III, 12.) Vergl. hiemit *Déf.* L. I, ch. X, p. 143.

[2]) Scaliger, Ars poet. L. III, ch. XI, p. 227.

[3]) Peletier, *Art poét.* p. 74.

[4]) Vauquelin, *Art poét.* II, v. 279—296.

es ihm der Inbegriff aller Poesie ist und alle Gattungen in sich vereinigt. So hatte auch schon Mutio gesagt: «*Il poema sovrano è una pittura dell'universo et però in se comprende ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto.*» [1])

Dub. fasst seine Meinung darüber dahin zusammen, dass

> «*En imitant l'auteur de l'univers,*
> *Toute essence et idée il comprend en ses vers.*» [2])

Auch Peletier nennt es dem Meere, die anderen Gattungen dagegen den Flüssen vergleichbar.[3]) Endlich sehen die gleichzeitigen, lateinischen Poetikenschreiber das Epos ebenfalls für den Inbegriff aller Poesie an. Scaliger z. B. nennt es das „*mixtum genus, quod omnium est princeps, quia continet materias universas*".[4]) Sonach schliessen sich also alle Ästhetiker jener Tage dem oben geäusserten Urteile R.'s über das Epos an. Allein wenn uns diese Übereinstimmung auch die allgemeine Hochschätzung desselben im 16. Jahrhundert klar beweist, so kann sie uns gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, dass die damaligen Kunstverständigen in dieser vagen Definition, die in ihrer Allgemeinheit freilich etwas Richtiges enthält, eben doch nur ihr mangelhaftes Verständnis von dem eigentlichen Wesen dieser Gattung zu verbergen trachteten. Noch Vauquelin hilft sich über eine genauere Definition auf obige Weise hinweg, wenn er sagt:

> «*C'est un tableau du monde, un miroir qui rapporte*
> *Les gestes des mortels en différente sorte.*» [5])

Auch im folgenden Jahrhundert machte man nur geringe Fortschritte in der Erkenntnis des Epos und blieb, wie dies aus den Werken Rapin's, Le Bossu's und noch Boi-

---

[1]) Mutio, *Ars poet.* p. 80.
[2]) *Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), p. 216.
[3]) Peletier, *Art poét.* p. 73.
[4]) Scaliger, L. I, ch. III, p. 14.
[5]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 471, 472.

leau's hervorgeht, vielleicht gerade aus dem obigen Grunde, bei der einseitigen Wertschätzung und Vorliebe früherer Zeiten für diese Gattung stehen. [1])

Das epische Gedicht soll ferner gleich der lyrischen Poesie auf das Gemüt wirken und nicht nur des Lesers Neugierde erwecken, sondern auch ein edleres, auf Mitleid und Mitgefühl beruhendes Interesse für seine Helden hervorrufen: *«Tu seras industrieux à esmouvoir les passions et affections de l'âme, car c'est la meilleure partie de ton mestier, par des carmes qui t'esmouvront le premier, soit à rire ou à pleurer, afin que les lecteurs en facent autant après toy.»* (*Préf.* III, 28.)

Ausserdem muss der epische Dichter sein Werk trotz des vorwiegend erzählenden Charakters auch noch dramatisch zu gestalten wissen. Denn das Epos soll ebenfalls handelnde Personen zeigen und gleich dem Drama im Wechsel der Szenen die sich kreuzenden Interessen durch Handlungen zur Darstellung bringen. Aus diesem Grunde nennt Vituperan die Äneide ein Beispiel des „*Genus mixtum ex pathetico et morato*" und sagt schliesslich ebenfalls „*omnes fabulae formae in unam potissime epopeiam cadunt*". [2]) R. aber drückt obigen Gedanken folgendermassen aus: *«Ne sois jamais long en tes discours .... car la poësie héroique, qui est dramatique et qui ne consiste qu'en action, ne peut longuement traicter un mesme sujet.»* (*Préf.* III, 27.)

Was aber den Zweck des Epos anlangt, so soll es vor allem zur Verherrlichung der nationalen Herrscherdynastie und des eigenen Volkes beitragen. Vergil und Homer haben, R.'s Ansicht nach, ein gleiches Ziel verfolgt: *«C'est Homère lequel .... voulant s'insinuer en la faveur et bonne grace des Aeacides .... entreprit une si divine et parfaite poësie pour se rendre et ensemble les Aeacides par son labeur à jamais très honorez.»* (*Préf.* III, 9.)

Schon Vida hatte es für die Aufgabe des epischen Dichters gehalten, zum Lobe des Vaterlandes zu singen, was aus folgenden Worten hervorgeht:

---

[1]) Diese epischen Theorien kamen dann durch Vermittlung Dryden's von Frankreich nach England. Siehe hierüber Weselmann, p. 51.

[2]) Vituperan, *Ars poet.* L. I, ch. XI, p. 33.

„Immemor ille nimis patriae oblitusque suorum,
Si non Italiae laudes aequaverit astris“.[1])

Der Begriff des Epos war demnach für R. ein sehr weiter. Es ist ihm in letzter Linie ein Tendenzgedicht, bestimmt zum Lobe hervorragender Persönlichkeiten, und beruht vorzugsweise auf patriotischen Motiven.[2]) Allein trotz dieser Irrtümer müssen wir doch eingestehen, dass er sich redlich bemüht hat, das Wesen des Epos zu erfassen. Freilich, wo das Genie versagt, muss eben die Methode nachhelfen, und diese hat beim Dichten noch selten ganz allein zum Erfolge geführt. So kommt es, dass, wenn auch R.'s *Franciade* eine missglückte Schöpfung ist, seine Betrachtungen über das Epos immerhin von gründlichem Studium der Muster und der früheren Theorien zeugen und manchmal, wie wir sahen, auch einen Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens dieser Gattung bedeuten.

§ 2.

Die Lyrik.

a) Die Lyrik im allgemeinen.

R.'s poetische Beanlagung wies ihn zweifelsohne mehr zur Lyrik als zum Epos hin. Schon dem Umfange nach nimmt die subjektive Poesie in seinem Gesamtwerke den ersten Platz ein. Sein lyrisches Talent hat ihn auch befähigt, in dieser Gattung als kühner und glücklicher Reformator seine Haupttriumphe zu feiern. Allerdings sind gar viele seiner lyrischen Produkte für den modernen Leser ungeniessbar geworden; allein gerade dieser der Vergessenheit anheimgefallene Teil seiner Lyrik macht es dem kritischen Betrachter möglich, Umfang, Beschaffenheit und Eigenart der lyrischen Bestrebungen R.'s zu erkennen und zu beurteilen. Es könnte nun auffallen, dass er, der so unend-

---

[1]) Vida, L. II, v. 235.

[2]) Vergl. hiermit Vituperan's Definition des Epos: *„Poesis quae illustres actiones imitatur narrando, epopeia est.“* L. I, ch. II, p. 71.

lich fruchtbar als lyrischer Dichter war, sich in seinen theoretischen Erörterungen über diese Gattung so karg zeigt. Indessen wollte R., wie wir schon früher erwähnt haben, nicht durch Theorien, sondern hauptsächlich durch sein Beispiel wirken. Überdies darf man vielleicht auch auf ihn den Satz anwenden, dass der Dichter sich immer da am wenigsten um Regeln kümmert, wo seine innere Stimme ihn auf die richtige Fährte leitet. Dazu kommt endlich noch der äussere Grund, dass Dub., der erste Theoretiker der Plejade, gerade über die Formen der lyrischen Poesie in dem Manifeste der Schule schon ziemlich ausführliche Vorschriften und Regeln veröffentlicht hatte.[1]) So mochte es R. ferne liegen, auf das gleiche Thema nochmals zurückzukommen. Es war dies um so weniger nötig, als in Dub.'s Werk mehr oder minder auch seine Gedanken zum Ausdruck gebracht waren.[2]) R.'s theoretische Erörterungen über die lyrische Poesie sind niedergelegt in der Vorrede zu seinen Oden (II), in den seinen Elegien vorgedruckten Gedichten (IV, 210), in gelegentlichen, hierher gehörigen Bemerkungen der Vorrede zur *Franciade*, sowie seines *Art poétique*; endlich haben bei dem Versuche, R.'s ästhetische Ansichten über die lyrische Poesie fest zu stellen, uns auch einzelne Stellen seiner Gedichte als Grundlage gedient.

1. Inspirationsquellen des Dichters.

Auch von dem lyrischen Dichter gilt der Satz, dass der beste Teil seines Könnens in der angeborenen Ader liegen muss; was ihm jedoch besonders not thut, ist eine von der Natur mitgegebene Begeisterung für Kunst und Musik. R. dankt ausdrücklich den Musen dafür, dass sie ihm diese Gabe in den Schoss gelegt haben und nennt sich *«idolâtrant la musique et la peinture»*. Die äusseren Inspirationsquellen der R.'schen Lyrik sind alsdann nicht eben zahlreich, so gross auch die Zahl seiner lyrischen Dichtungen ist. Froher Lebensgenuss, Wein, Weib und Gesang sind meistenteils die Motive,

[1]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 112—119.
[2]) Siehe oben p. 12 ff.

welche in seinen Gedichten wiederkehren. Besonders die Liebe macht den Dichter sinnreich, und er sagt deshalb:

> «*Quand je suis amoureux, j'ai l'esprit et la voix*
> *L'invention meilleure et la Muse plus forte.*»[1])

Und wenn, wie wir nachher bei Besprechung der einzelnen Arten lyrischer Poesie erfahren werden, er diesen Kreis verwendbarer Motive auch noch etwas erweitert, so ist derselbe immerhin noch von bescheidenem Umfange. R. selbst scheint diese Beschränkung als drückende Last empfunden zu haben. Er klagt darüber, dass es dem modernen Dichter unmöglich sei, durch Originalität im Inhalte zu glänzen. So sagt er im Eingange einer an den Dichter Desmasures gerichteten Hymne:

> «*Masures, desormais on ne peut inventer*
> *Un argument nouveau, qui soit bon à chanter.*
> — — — — — — — — — — — — —
> *Aux anciens la Muse a tout permis de dire*
> *Tellement qu'il ne reste à nous autres derniers*
> *Si non le désespoir d'en suivre les premiers.*»
> (V, 239.)

Unter solchen Umständen bleibt dem Dichter nur übrig, nach Originalität in der Form zu streben. Dies letztere hat denn auch R., wie wir sehen werden, redlich zu thun sich bemüht.

2. Das Naturgefühl.

Bei der Betrachtung der äusseren Natur[2]) drängt sich ihm die Wahrnehmung auf, dass ihre Schönheit zum grossen Teil in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen beruhe. Bei dem innigen Zusammenhange, den er zwischen Poesie und Natur voraussetzt, entnimmt er sich daraus eine poetische

---

[1]) *Sonnets pour Hélène*, L. II, Nr. 67.

[2]) Über R.'s Stellung zur Natur und sein Naturgefühl, siehe Gandar, l. c., p. 143.

Lehre. Er sagt: «*Je suis de cette opinion que nulle poësie ne se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens que pour être inconstante et variable en ses perfections.*» (*Préf.* III, 12.)

Demnach soll auch die lyrische Poesie *inconstante et variable* sein. Da sie nun Gefühle und Empfindungen darstellt und wieder zu erwecken sucht, so scheint R. durch den Hinweis auf die Natur dem Dichter die Notwendigkeit darlegen zu wollen, in seinen Gedichten eine solche Anordnung zu treffen, dass in dem Leser ein Wechsel verschiedenartiger, ja entgegengesetzter Gefühle hervorgerufen werde; und in der That liegt in einem solchen Kontraste der Empfindungen ein poetisches Reizmittel, das der lyrische Dichter kaum entbehren kann.

3. Die lyrische Poesie und die Musik.

Ebenfalls eine eigentümliche Stellung in der R.'schen Lyrik nimmt die Musik ein; sie bildet nach seiner Meinung ein wesentliches Erfordernis der lyrischen Poesie überhaupt. Schon bei der Abhandlung über das Epos haben wir vernommen, welch' hohen Wert er auf den richtigen Vortrag seiner Verse legt: «*Je te supplie encore de rechef, où tu verras cette marque! vouloir un peu eslever ta voix pour donner grâce à ce que tu liras.*» (*Au lecteur* III, 13.) In der lyrischen Poesie ist nun der Vortrag ein noch viel wichtigerer Faktor. Indem er sich musikalischen Gesetzen unterwirft, wird er hier zu einem wesentlichen Hilfsmittel des lyrischen Poeten. R. hat nun insofern eine neue Richtung in der Lyrik angebahnt, als er sie wieder mit der Musik in engere Verbindung setzen wollte. Poesie und Musik sind für ihn ein unzertrennliches Ganze: «*La musique est la soeur puisnée de la poësie .... sans la musique la poësie est presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers est inanimée, et sans vie.*» So lauten, nach Binet, R.'s eigene Worte. (VIII, 51.) Dichter und Sänger sollen also womöglich immer in einer Person vereinigt sein. Zum mindesten muss aber der Dichter auf den Komponisten Rücksicht nehmen. Denn manche Gedichte haben ohne musikalische Begleitung, sei es Gesang

oder Instrumentalmusik, überhaupt keinen lyrischen Charakter mehr. So sagt er von seinen in sapphischer Manier gedichteten Oden: «*Les vers sapphiques ne sont ny ne furent ny ne seront jamais agréables, s'ils ne sont chantez de voix vive ou pour le moins accordez aux instruments qui sont la vie et l'âme de la poësie.*» (II, 8.) Deshalb kehren auch die Namen der lyrischen Instrumente, wie Laute, Leier, Harfe oftmals in seinen Gedichten wieder; andererseits wurden viele seiner lyrischen Erzeugnisse in Musik gesetzt, weil sie gewissermassen schon von vornherein dazu gedichtet schienen. Jedoch will R., dass die Musik einen männlichen und kräftigen Charakter an sich trage; sie ist ihm bereits ein Gradmesser für den Kulturzustand einer Gesellschaft; denn, sagt er,

«*La cité sera tôt ruinée,*
Où la musique est toute effeminée.»

Bei dieser Hochschätzung der Musik ist es kein Wunder, dass man sich auch vom theoretischen Standpunkte aus in der Plejade damit beschäftigte. Namentlich Baïf befasste sich mit deren Pflege und stiftete 1591 eine Akademie, [1]) welche die hervorragenden Musiker jener Zeit mit den ersten Dichtern des Landes in Berührung brachte. R. war natürlich ebenfalls Mitglied derselben und brachte den in diesem Kreise angestellten Versuchen einer innigeren Verbindung von Poesie und Musik das lebhafteste Interesse entgegen.

b) **Die einzelnen lyrischen Dichtungsarten.**

Nach diesen allgemeinen Erörterungen über die lyrische Poesie gehen wir nunmehr zu den Vorschriften über, die R. bezüglich der einzelnen Gattungen gegeben hat. Ein Kennzeichen seiner lyrischen Poesie ist der Reichtum an Formen und Versmassen. Diese Mannigfaltigkeit in der Form war, wie wir oben schon angedeutet, für R. durch seine Art der

[1]) Über die Einrichtung dieser Akademie siehe näheres bei Nagel, *Die metrischen Verse Baïf's*, und weiter unten.

Naturbetrachtung bereits vorgezeichnet. Darin findet also seine diesbezügliche Produktivität ihre Erklärung.

Seine Neuerungen betreffen einerseits die Einführung und erstmalige Pflege neuer Arten der lyrischen Poesie, andererseits die Erfindung neuer Strophen und Reimgebilde. Die neuen Formen, welche nun in der französischen Poesie Eingang finden sollen, bezeichnet R. an einer Stelle seines *Art poétique* kurz folgendermassen: «*Tente à cet effet Chants, Pastoraux, Hymnes, Poëmes et Odes.*» (*Art poét.* VI, 329.)

Dub. dagegen widmete den neu einzuführenden Gattungen ein ganzes Kapitel seiner *Défense*. Ihm entnehmen wir, dass es sich hauptsächlich um folgende lyrische Formen handelt:

1. Das Sonett.[1])

Dasselbe wurde, wie feststeht, allerdings schon von Clément Marot eingeführt; allein erst die Plejade macht es in der französischen Literatur heimisch. Die Muster, welche man nachzubilden sucht, sind Petrarca und «*quelques autres modernes Italiens*», so z. B. Bembo.[2]) Wie es nun scheint, lässt R. zwei Klassen von Sonetten zu; zum wenigsten kann man in seiner Dichtung eine solche Zweiteilung konstatieren. Der ersten Klasse gehören jene an, welche er nach petrarkischer Manier abgefasst hat. Ihre Kennzeichen sind: Armut an wahren Gefühlen, Überfluss an Wort- und Verskünsteleien, sowie ein Versteckenspielen mit philosophischen Gedanken, die meistenteils dem Neuplatonismus entstammen,[3]) der in Frankreich insbesondere durch des Lyoner Gelehrten M. Scève Dichtung «Delie» Eingang gefunden hatte. Was die zweite Klasse von Sonetten anlangt, so sind sie ihrem Charakter nach mehr mit den altfranzösischen

[1]) Peletier behandelt es schon in einem ganzen Kapitel: *Art poét.* p. 61 ff.; vergl. Welti, Gesch. des Sonettes, passim.

[2]) *Déf.* L. II, ch. IV. p. 112 ff.

[3]) Über R. als Philosoph, siehe Chalandon, l. c., ch. IX, p. 135. Über den Neuplatonismus in der damaligen Liebesdichtung, siehe Bourciez, L. I. ch. IV, und ferner Symonds, „*The Dantesque and Platonic Ideals of Love*“, in der *Contemporary Review*, 1890, Sept.

Chansons zu vergleichen. Ihnen sind Wahrheit des Gefühls und einfache Natürlichkeit meistens eigen. Diese zweifache Art der Sonettendichtung lässt sich bei allen der Plejade angehörigen Dichtern unterscheiden. Sie alle kehren, wie ihr Meister R., der zuerst befolgten petrarkischen Richtung den Rücken und betonen die Wahrheit der in den späteren Sonetten geschilderten Empfindungen. So stellt Dub. seinen an *Olive* gerichteten Sonetten die Sammlung von «*Poësies contre les Petrarquistes*» entgegen.[1]) Baïf vertauscht die *Amours de Meline* mit denjenigen der *Francine*, und Jodelle dichtet *Amours* und *Contreamours*.[2]) Von den eigentlichen Theoretikern der Plejade, R. und Dub., ist jedoch diese zweite Klasse nicht besonders behandelt worden. Peletier dagegen,[3]) der ebenfalls die auf das Sonett bezüglichen Regeln angibt, erwähnt ausdrücklich den philosophischen Charakter dieser Dichtungsform, und Jacques de la Taille[4]) ist sonderbarerweise überhaupt gegen das Sonett eingenommen, das man, seiner Ansicht nach, den Italienern zurückschicken solle.

An seiner äusseren Form haben die Plejadendichter gegenüber ihren italienischen Mustern nur unwesentliche Veränderungen angebracht. Der epigrammartige Schluss, den Dub. im Sonett verlangt, findet sich weder stets bei ihm noch bei seinen Genossen. Bei der zweiten Klasse von Sonetten zeigt sich auch wieder der alte Satz bewahrheitet, dass, wo die Theorie schweigt, die wahre Poesie um so lauter redet. Denn die Gedichte dieser Klasse gefallen auch noch dem modernen Leser und bilden für ihn wohlthuende Ruhepunkte, wenn er den Sonettenwald R.'s zu durchqueren hat. Allein R. selbst ist nicht mit sich zufrieden, wenn er in diese Sphäre hinabsteigt. So ruft er einmal seiner angebeteten Marie, sie und sich selber anklagend, zu:

---

[1]) *Œuvres de Dub.* (ed. Marty-Laveaux), II, 333.

[2]) Siehe hierzu die Aufsätze von Fehse, *Jodelle's Lyrik*, in der Zeitschrift für neufranz. Sprache und Litt. II, 215 ff., sowie Nagel, *Strophenbau Baïf's*, in Herrig's Archiv LXI, 438—462.

[3]) Peletier, *Art poét.* p. 61 62, und vergl. ferner Vauquelin, *Art poét.* I, v. 560—595.

[4]) Siehe hierzu Rucktäschel, l. c., p. 26.

«Vous m'avez tourné mon grave premier style
Qui pour chanter si bas n'était point ordonné.»

Doch auch dieses poetische Sichgehenlassen weiss er, auf antike Muster sich stützend, zu rechtfertigen:

«Or si quelqu'un après me vient blâmer de quoi
Je ne suis plus grave en mes vers que j'étois,
Dis-lui que les amours ne se soupirent pas
D'un vers hautement grave, ains d'un style bas
Populaire et plaisant, ainsi qu'a fait Tibulle
L'ingenieux Ovide et le docte Catulle.» (I, 146.)

Wie Vida schon früher dem Dichter das Herabsteigen in die Welt des Kleinen mit folgenden Worten erlaubt hatte:

„At non exiguis etiam te insistere rebus
Abnuerim, si magna voles componere parvis,“ [1])

so glaubte auch R. aus seinem Lieblingsdichter Vergil die Lehre ziehen zu dürfen, dass es dem lyrischen Dichter bisweilen vergönnt sei, das Naive, Kleine und Unscheinbare in der Natur und im Leben zum Gegenstande seines Liedes zu machen. Er sagt zu Remy Belleau:

«Or si à Virgile on veut croire,
On n'acquiert pas petite gloire
A traicter bien un oeuvre bas.
— — — — — — — — —
Et qui voudra bien plaire, il faut
Ne chanter pas toujours le haut.» (VI, 322.) [2])

2. Die Ode.

In der Odendichtung [3]) muss der moderne Lyriker selbstverständlich auf die antiken Muster zurückgehen. Dieser lyrischen

---

[1]) Vida, *Art poét.* II, v. 282.

[2]) Über einen schottischen Nachahmer der R.'schen Sonettendichtung, siehe O. Hofmann's *Studien zu Alexander Montgomery*, in: Englische Studien (1894) XX, 37 ff.

[3]) Über die Odendichtung R.'s, siehe Gandar, l. c., p. 83 ff.

Form das französische Sprachgewand umzulegen, erscheint R. als eine ewigen Ruhmes werte Unternehmung. Im Gefühle eigener Kraft ruft er der Laute, dem Instrumente des Odendichters, die kühne Aufforderung zu, von nun an französische Weisen zu begleiten, nachdem die griechischen und römischen Sänger verstummt seien:

> «*Sus maintenant, luth doré,*
> *Change de forme et me sois*
> *Maintenant un luth françois.*» (II, 394.)

In der Odendichtung lassen sich ebenfalls, wie beim Sonett, zwei Klassen unterscheiden. Die erste Klasse kann man als die leichtere Odendichtung bezeichnen. R. singt darin nach sapphischen, anakreontischen und horazischen Vorlagen des Daseins Freude in Liebes-, Trink- und Spielliedern und gibt als deren Stoffgebiet vorzugsweise an: «*L'amour, le vin, les banquets dissolus, les danses, masques, chevaux victorieux, escrime, joustes et tournois et peu souvent quelque argument de philosophie.*» (II, 7.)[1] An Gedichten solchen Inhalts erholte sich R. manchmal, wie untenstehende Verse bezeugen,[2] von der mühevollen Schöpfung der nach pindarischem Muster gebauten, ernsten Odendichtung, die durch hohen Schwung und fast unergründbare Gelehrsamkeit[3]) sich auszeichnen musste. Die für diese Klasse passenden Stoffe hatte schon Dub. gekennzeichnet, als er sagte: «*Te fourniront de matière les louanges des Dieux et les Hommes vertueux, le discours fatal des*

---

[1]) Vergleiche hiermit Peletier, *Art poét.* p. 65, und Vauquelin, *Art poét.* I, v. 645—690. Sie beide kennen die zweifache Art von Oden.

[2])
> «*Mais loue qui voudra les replis recourbez,*
> *Des torrens de Pindare en profond embourbez,*
> *Obscurs, rudes, fascheux et ses chansons cognues*
> *Que je ne scay comment par songes et par nues;*
> *Anacreon me plaist, le doux Anacreon!*» (VI, 203.)

[3]) Vergl. *Déf.* L. II, ch. IV, p. 114: «*Chante moy ces Odes et qu'il n'y ait vers où n'apparoisse quelque vestige de rare et antique érudition.*»

choses mondaines, la solicitude des jeunes hommes . . . .» [1]) Diesen Stoffkreis erweitert R. noch, insofern er ausdrücklich dem Odendichter die Aufgabe zuweist, das Lob der Freundschaft und der Kunstmäcene in erhabenen Tönen zu feiern: *«C'est le vrai but d'un poète lyrique de célébrer jusqu'à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer.»* (II, 13.)

Nachdem bereits Sibilet die Bezeichnung *Ode* gebraucht, ihr die *affections craintives ou esperantes de l'amour* als Stoff angewiesen und ein Gedicht von Mellin de St. Gelais als Muster einer Ode bezeichnet hatte, [2]) empfiehlt auch der gleichzeitige Theoretiker Peletier diese damals neue Kunstgattung; er sagt vom Sonett und der Ode, sie seien *«Deux genres d'ouvrage élégans, agréables et susceptibles de tous beaux argumens.»* [3]) R. braucht also auch in diesem Punkte das Werk seiner Vorgänger nur anzuerkennen und fortzusetzen.

3. Die Elegie.

Auch die Elegie sucht R. in einigen wenigen Versen, die seinen elegischen Gedichten vorausgehen, zu definieren. Ursprünglich zum Ausdruck einer Totenklage bestimmt, habe sie sich allmählich zur Aufnahme jedes beliebigen Stoffes bequemen müssen; es sei ihr ferner eine prägnante Kürze eigen und ihr Schluss verlange eine epigrammartige Fassung. Ausserdem solle nur ein einziges Gefühl in der ganzen Elegie vorherrschen, dies müsse aber mit scharfen Strichen gezeichnet werden; endlich dürfe die ganze Elegie nicht mehr als dreissig bis vierzig Zeilen zählen. Indessen hält sich R. selber nicht an diese Vorschriften, führt vielmehr zu seiner Entschuldigung an, dass er als Hofdichter nach Bestellung arbeiten müsse, und dass seine Auftraggeber den Dichter nach der Elle belohnten. Siehe hierüber die zwei Gedichte *«Au lecteur»*. (VI, 210.) Auch Dub. hatte schon die Elegie dem modernen

---

[1]) L. II, ch. IV, p. 114. Vergl. Peletier, *Art poét.* p. 65: *«La matière de l'Ode sont les louanges des Dieux, Demidieux et des Princes, les Amours, les banquets, les jeux festils et semblables passe-temps.»*

[2]) Siehe Pellissier, *Préface* p. XV.

[3]) Peletier, *Art poét.* p. 64.

Dichter empfohlen, als er sagte: «*Distile auecques vn style coulant . . . ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'vn Ouide, d'vn Tibule, et d'vn Properce.*»[1])

4. Die Hymne.

In Bezug auf die Hymne ist es von Interesse, zu erfahren, dass R., ihrer ursprünglichen, religiösen Bestimmung entsprechend, sie zur Lobpreisung Gottes und der Heiligen gebraucht wissen will. Der Humanist Marull († 1511) ist, nach Borinski, der erste, welcher zuerst christliche Stoffe in lateinischer Hymnenform besungen hat.[2]) Wir sehen hierin wieder einen Beweis für unsere oben aufgestellte Hypothese, dass R. zielbewusst auf eine Verschmelzung antiker Kulturelemente mit modern-christlicher Anschauung hinarbeitete. In dem seinen Hymnen als Einleitung vorausgeschickten Gedichte drückt er sich folgendermassen aus:

«*Ah! les chrestiens devraient les gentils imiter*
Et chommer tous les ans à certains jours de festes,
La mémoire et les faits de nos saincts immortels,
Et chanter tout le jour autour de leurs autels.»
(V, 11.)

Von einem solchen Wiederaufleben christlicher Poesie verspricht sich R. die herrlichsten Folgen, die er also ausmalt:

L'âge d'or reviendroit . . . . . .
Eux voyans leur mémoire ici renouvelée
Garderaient nos troupeaux de tac et clavelée.
Nous de peste et famine . . . . .» (III, 11.)

5—7. Das Cartel, die Maskarade und das Poème.

Schliesslich erwähnen wir noch das *Cartel*, die *Maskarade* und das *Poème*. Das zuerst genannte *Cartel* ist nach R. französischer Herkunft und war ursprünglich eine Art von

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 118 f. Vergl. Peletier, l. c., p. 68, und Vauquelin, *Art poét.* I, v. 515—542.

[2]) Borinski, *Poetik der Renaissance* p. 38.

Streitgedicht. «*L'honneur .... les [= les vieux Français] faisait par Cartel défier aux tournois ceux qui forçaient les lois, le peuple et la droiture.*» (IV, 120.)

Die *Maskarade* stammt aus Italien; sie ist nach R. gewissermassen Vertreterin der kunstvolleren Tragödie und wurde von ihm hauptsächlich zu Hoffestlichkeiten benützt:[1])

«*L'accord italien, quand il ne veut bastir*
Un théatre pompeux, un cousteux repentir,
La longue tragédie en Mascarade change.»
(IV, 120.)

Das *Poème* endlich befasst sich in kurzer Weise mit der Darstellung kleiner Episoden oder mit der gedrängten Auslegung eines philosophischen Gedankens. Als Belegstelle verweise ich auf das seinen *Poèmes* vorgedruckte Gedicht «*Au lecteur*» (VI, 7.). Die anderen Arten, welche Dub. einführen wollte, wurden von R. zwar als Dichter gepflegt, aber nicht theoretisch behandelt. Es sind dies: Das Epigramm,[2]) die Epistel,[3]) Satire[4]) und Ekloge. Dub. empfiehlt sie in folgenden Worten: «*Jete toy à ces plaisants Epigrammes ... à l'imitation d'vn Martial .... aux Epistres ... si tu les voulois faire à l'immitation d'Elegies comme Ouide ... ou comme Horace ... aux Satyres, si tu ne voulois, à l'exemple des Anciens, en vers Heroïques ... taxer modestement les vices de ton Tens .... aux Ecclogues Rustiques, à l'exemple de Thëocrit et de Virgile.*»[5]) Auch Sibilet hatte schon die meisten der neu einzuführenden Arten erwähnt und gekannt, aber er zeigt sich für sie ebensowenig eingenommen wie Charles Fontaine,

---

[1]) Vergl. Vauquelin, *Art poétique* I, v. 365—375, und Pellissier, l. c., p. 21.

[2]) Peletier, *Art poét.* p. 59, 60, und Vauquelin, *Art poét.* III, v. 288.

[3]) Peletier, l. c., p. 67.

[4]) Von Peletier weniger empfohlen: «*D'autant que ceux qu'on reprend, tant s'en faut qu'ils aient à se reformer par là, qu'ils ne font que s'en aigrir davantage.*» (l. c., p. 69.)

[5]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 112—119. Zur Eklogendichtung vergl. Vauquelin, *Art poét.* III, v. 238—250.

der an denselben nur die Neuheit des Namens anerkennen will und sie sonst als den Franzosen schon längst bekannte Formen hinzustellen sucht.[1])

Fassen wir das Gesagte zusammen: Auf lyrischem Gebiete hat R. sich keineswegs als tief eindringender Kritiker erwiesen. Während er in Bezug auf das Epos neben manchen unrichtigen, auch vielfach ganz zutreffende Beobachtungen an seinen Mustern gemacht hat, scheint er sich um die lyrische Poesie als Theoretiker überhaupt nicht viel gekümmert zu haben, wenn wir von Reim, Vers und Strophenbau absehen. In seinen lyrischen Werken aber laufen, wie wir sahen, zwei Strömungen nebeneinander her, eine anmassende, dem damaligen Kunstgeschmack huldigende, jetzt aber ungeniessbare Gelehrtenpoesie, welche den Zeitgenossen durch pedantische Kommentatoren, wie Richelet,[2]) Muret[3]) und Belleau,[4]) noch genussreicher gemacht wurde, und eine ursprüngliche, naive, rein menschliche Lyrik, welche die Leser aller Zeiten befriedigen wird. Um nun auch kurz die Lyrik der anderen Plejadendichter zu charakterisieren, können wir uns nicht besser fassen, als Fehse dies gethan: „R. ist kenntlich durch plastische Gegenständlichkeit, Dub. durch stilistische Einfachheit und Klarheit, Jodelle fällt auf durch Schwung der Gedanken und durch Ringen nach Erhabenheit des Ausdrucks“;[5]) bei Baïf endlich findet sich, wie bereits Nagel richtig bemerkt hat, eine gewisse Gesuchtheit der Sprache und Vorliebe für geistreiche Pointen.[6])

Wieder anders gestaltet sich nun R.'s Verhältnis zum Drama, dessen Begründung nach den Grundsätzen der Reformpartei ebenfalls schon in Dub.'s Programme geplant erscheint.

---

[1]) *Le Quintil Censeur*, p. 211, in *Déf.* (*ed. Person*); ferner Sibilet, L. II, ch. VIII, u. Pellisier, *Art poét. de Vauquelin, Préf.* 15 u. 18.

[2]) I—IV. Buch der Oden (1550).

[3]) *Amours de Cassandre*, u. V. Buch der Oden (1552), sowie die Hymnen (1555).

[4]) *Amours de Marie* (1557).

[5]) Fehse: *Jodelle's Lyrik*, in: Körting's Zeitschrift II, 183.

[6]) Nagel: *Baïf's Werke*, in: Herrig's Archiv LXI, 52 ff.

§ 3.

Das Drama.

a) Das Drama überhaupt.

Dramatisch ist R. niemals thätig gewesen; denn von seiner Jugendübersetzung des aristophanischen Plutus kann man hier wohl absehen. Da er ferner als ästhetischer Schriftsteller nur flüchtig des Dramas Erwähnung thut und einzelne Gesetze desselben nur gelegentlich anführt, so ergibt sich daraus die Thatsache, dass R. der dramatischen Poesie gegenüber sich am passivsten verhalten hat. Jedoch rührt diese Stellung keineswegs von einer Unterschätzung des Dramas oder von Gleichgiltigkeit gegen diese Gattung der Poesie her. Vielmehr wollte die Plejade auch auf diesem Gebiete Grosses leisten. Ausser Jodelle, dem eigentlichen Dramatiker derselben, gehören noch Grevin, Jean und Jacques de la Taille, sowie Garnier zu dieser Schule; sie alle helfen thätig am Ausbau der dramatischen Theorien der Plejade mit. Dub. hatte auch nicht versäumt, schon in seinem Manifest zur Verabfassung von Dramen aufzufordern; aber er, der sonst nichts von der Fürsten Gunst verlangt, sagt hier: «*Quand aux Comedies et Tragedies si les Roys, et les Republiques les vouloient restituer en leur ancienne dignité . . . ie seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses.*» [1]) Selbst späterhin liess er das Theater nicht ausser acht und forderte seinen Freund Baïf zum Besteigen der tragischen Bühne auf:

> «*Mais si un jour par l'esprit de ta voix*
> *Tu donnes l'âme au théâtre François,*
> *Assure-toy que tu seras . . . ecouté.*» [2])

In gleicher Weise hatte schon Peletier zum Schreiben von französischen Dramen geraten und hinzugefügt: «*Ce genre de Poème, s'il est antrepris, aportera Honneur à la langue Françoise.*» [3])

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 118.
[2]) *Œuvres de Dub.* (*ed. Marty-Laveaux*), p. 142.
[3]) Peletier, l. c., p. 73.

R. trug sich sogar einmal mit der Absicht, im Drama schöpferisch aufzutreten, wie man auf Grund folgender Stelle vermuten darf:

> *«S'il advient quelque jour que d'une voix hardie*
> *J'anime l'échafaud par une tragédie.»*
> *(Elegie à mon livre.* I, 146.)

Was ihn an der Ausführung seines Planes hinderte, wissen wir nicht. Vielleicht ist es das Gefühl eigener Unzulänglichkeit gewesen. Jedenfalls hätte ihm seine Neigung zur Detailmalerei, sowie zu umfangreichen oratorischen Episoden bei der Komposition eines Dramas mehr hinderlich als förderlich sein müssen. Sein poetisches Talent war eben mehr lyrisch-epischer als dramatischer Natur. Gleichwohl hat er stets Interesse für das Drama gehegt und dies dadurch bekundet, dass er die damaligen dramatischen Dichter wie Grevin und Garnier in Gedichten feiert und zum Schaffen aufmuntert.

b) Das Drama im besonderen.

1. Die Tragödie.

Gehen wir nunmehr dazu über, seine theoretischen Ansichten über das Drama zu besprechen. Die meisten Bemerkungen R.'s beziehen sich auf die Tragödie.

Was zunächst den tragischen Stoff anlangt, so soll der Dichter ihn der Geschichte unglücklicher Fürstenhäuser des Altertums oder auch der neueren Zeiten entnehmen. Die tragische Bühne muss darstellen *les morts et misérables accidents des princes* (II, 7). Diese Fürstengeschlechter werden in folgenden, an den Tragiker Grevin gerichteten Versen noch näher bestimmt:

> *«D'Athènes, Troye, Argos, de Thèbes et de Mycènes*
> *Sont pris les arguments qui conviennent aux scènes,*
> *Rome t'en a donné que nous voyons ici,*
> *Et crains que les Français ne t'en donnent aussi.»*
> (VI, 314.)

So hatte schon Mutio die Zahl der für das Drama passenden Fürstengeschlechter mit folgenden Worten eingeschränkt: «*Tragedia deve rimanersi fra poche famiglie.*» [1]) Als Quelle des über diese Familien kommenden Unheils betrachtet R. in erster Linie die Leidenschaft des ungezügelten Zornes:

> «*L'ire, cause des tragédies,*
> *Fait les voix en plaintes hardies*
> *Des rois tremblant sous le danger.*» (II, 280.)

Aus obigen Anführungen geht zur Genüge hervor, dass nach R.'s Ansicht die tragische Bühne nur traurige Stoffe, und zwar nur die Unglücksgeschichte hervorragender Dynastien darstellen darf. In dem an Grevin gerichteten Gedichte sagt er geradezu:

> «*La plainte des seigneurs fut dite tragédie.*» (VI, 314.)

Damit stimmen auch die berüchtigten Worte Scaliger's von dem für die Tragödie passenden Stoffe überein: „*Res tragicae grandes, atroces, jussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquaestiones, funera, epitaphia, epicedia.*" [2])

Schon etwas massvoller drückt sich Mutio aus, der ebenfalls vom Stoffe der Tragödie redet: «*In questa gli esempji miserabili et horrendi convien havere la sua parte.*» [3])

Von den französischen Poetikenschreibern ist Sibilet der erste, welcher der Tragödie Erwähnung thut. Allein er weiss von ihr noch nicht mehr zu sagen, als dass sie mit der *Moralité* zu vergleichen sei, namentlich wenn die letztere einen unglücklichen Ausgang habe.[4])

Peletier, welcher schon genauer über das Drama unterrichtet ist, widmet dem Unterschiede von Tragödie und Ko-

---

[1]) Mutio, *Tres libri* etc., p. 13.
[2]) Scaliger, l. c., L. III, ch. XCVII, p. 366.
[3]) Mutio, l. c., p. 73.
[4]) Sibilet, *Art poét.*, bei Pellissier, *Art poét. de Vauquelin*, *Préf.* p. 18.

mödie ein ganzes Kapitel. Er gibt als Inhalt der Tragödie an: «*Occisions, exits, malheureux definements de fortunes, d'enfants et de parents.*» [1])

In seiner Vorrede zur *Franciade* spricht R. sich gelegentlich auch über den Zweck der dramatischen Poesie aus. Im Unterschiede vom Epos, das nur nebenbei belehrend wirken solle, sei für Komödie und Tragödie die moralische Belehrung die Hauptsache, «*lesquelles sont du tout didascaliques et enseignantes et il faut qu'en peu de paroles elles enseignent beaucoup comme mirouers de la vie humaine*» (III, 19). Diesem lehrhaften Charakter entsprechend, sollen sie zahlreiche Sentenzen enthalten, während das epische Gedicht deren nur wenige bringen darf. In gleicher Weise sagt Scaliger: *Tragedia sententiis fulcienda est; sunt enim quasi columnae aut pilae quadam universae fabricae illius.*[2]) Auch Peletier betont schon den lehrhaften Charakter der Tragödie, wenn er sagt: «*Le poëte doit parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les vices, menacer les mechants, ammoneter à la vertu et le tout succintement et resolument.*» [3])

R. erwähnt ferner schon als eine allgemein bekannte Regel, dafs die in einer Tragödie oder Komödie — was auffallend ist — dargestellte Handlung die Dauer eines Tages nicht überschreiten dürfe. Den Zwang, der für den Poeten in dieser Regel enthalten ist, nahm R. wahr; deshalb fügte er auch gleich an, in welcher Weise sie sich einigermassen umgehen lasse, so dass dem Dichter die volle Ausnützung des 24 Stunden zählenden Zeitabschnittes möglich werde. Er riet nämlich, die Handlung von einer Mitternachtsstunde bis zur andern auszudehnen und sie nicht zwischen Sonnenauf- und Untergang zu verlegen: «*Elles sont bornées et limitées d'espace, c'est-à-dire d'un jour entier.. Les plus excellents maistres de ce mestier les commencent d'une minuict à l'autre et non du poinct du jour au soleil couchant pour avoir plus d'estendue et de longueur de temps*» (II, 19).

[1]) Peletier, *Art poët.* p. 72. Vergl. noch Vauquelin's Definition des tragischen Stoffes, III, v. 153—162.

[2]) Scaliger, L. III, ch. XCVII, p. 368.

[3]) Peletier, *Art poët.* p. 72.

R. scheint dieses Gesetz aus Aristoteles selbst oder vielleicht aus Trissino's[1]) *Ars poetica* (1529) geschöpft zu haben. Jodelle befolgte es bereits in seiner *Cleopatra* (1552). Grevin spielt darauf an in seinem *Bref discours sur le théâtre* (1561), wo er diejenigen tadelt, welche «*font un discours de 2 ou 3 mois es jeux de l'université*». R. spricht die Regel zum erstenmal in französischer Fassung aus (1565), und zwar schon in milderer Form als Scaliger, der (1561) gesagt hatte: „*Scenicum negotium totum sex octove horis peragitur*". Jean de la Taille stellt in der Vorrede zu seinem *Saül* (1572) ausser der Zeitregel bereits die Ortsregel zum erstenmal unter den Franzosen auf: «*Il faut toujours représenter l'histoire en un même jour, en un même temps et en un même lieu.*»[2])

Vituperan kehrt in Bezug auf die Zeitregel zur milderen Auffassung R.'s zurück, wenn er sagt: *Actio tragediae unius diei, vel ad summum duorum spatio terminatur.*[3])

Auch darüber wurde im Kreise der Plejade schon verhandelt, ob der Chor in der Tragödie nötig sei oder nicht. Grevin z. B. hatte dies in der Vorrede zu seinem *Jules César* mit der Begründung verneint, dass «*diverses nations requièrent diverses manières de faire*».[4]) So waren also schon die wesentlichsten Punkte der dramatischen Technik in den Jahren 1550—1575 von der Plejade und deren Anhängern behandelt worden.[5]) Dabei war man zur Formulierung der berüchtigten Regeln gekommen, — ausser der von der Einheit der Handlung — welche ein Jahrhundert später eine so grosse Rolle spielen sollten. Ja, Jean de la Taille veröffentlicht bereits 1572 eine lange Abhandlung über die Tragödie, welche den Titel trägt *L'art de la tragédie.* Von den späteren Poetikenschreibern der Plejade gibt Vauquelin sogar eine

---

[1]) Siehe hierzu Arnaud, *Les théories dramatiques*, p. 116 ff.

[2]) Robert, *La poétique de Racine*, p. 351.

[3]) Vituperan, l. c., L. II, ch. X, p. 102.

[4]) Arnaud, *Les théories* etc., p. 132.

[5]) Arnaud, l. c., p. 117: «*Les règles de la poétique classique sont presque toutes contenues dans les quelques écrits théoriques des premiers disciples de R.*»

kurze Geschichte der Tragödie, wiederholt die Zeitregel R.'s und dehnt sie ebenfalls auf die Komödie aus:

«Le Tragic, le Comic, dedans une journée
Comprend ce que fait l'autre [sc. der Epiker] *au cours de son année.»* [1])

Der um einige Jahre später schreibende Laudun d'Aigaliers kann sich dagegen mit ihr nicht befreunden, obwohl er sich sonst als Anhänger der Plejade bekennt: *«Cette loi ne nous peut obliger à cela, attendu que nous ne sommes pas reiglés à leur* (der Klassiker) *façon d'ecrire.»* [2]) Damit haben wir die Geschichte der 3 Einheiten bis ins 17. Jahrhundert hinein verfolgt. Chapelain, der sie später mit diktatorischer Gewalt zur Geltung brachte, hätte sie also ganz gut bei den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts — in derem Sinne ja auch er die Zeitregel verstand — finden können und nicht von den Holländern zu entlehnen brauchen.[3]) Nach dieser Abschweifung kehren wir zu R. zurück. Wir haben schon oben gesehen, dass er für den Epiker das Recht in Anspruch nahm, sich jenes Mittels zu bedienen, das man gewöhnlich mit den Worten *deus ex machina* zu bezeichnen pflegt. Für den dramatischen Dichter nun ist es, seiner Meinung nach, ein geradezu notwendiges Hilfsmittel, um den Knoten der Handlung zu entwirren und sie zu einem befriedigenden Abschlusse zu bringen.[4]) R.'s Ansicht über den für die Tragödie passenden Vers werden wir später kennen lernen.

2. Die Komödie.

Der Komödie widmet unser Autor noch weniger Worte als der Tragödie. Wir wissen schon, dass sie ebenfalls einen moralischen Zweck verfolgt, wie die dramatische Dichtung

[1]) Vauquelin, *Art poét.* II, vv. 255, 425—530, 1035—1050.
[2]) Laudun, *Art poét.* ch. IX, nach Rucktäschel p. 31/32.
[3]) Siehe hierzu Robert, *La poétique de Racine*, p. 353.
[4]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 191: *„Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus Inciderit.“*

überhaupt. Den auf der komischen Bühne zu behandelnden Stoff soll der Dichter einem Gebiete entnehmen, das R. folgendermassen umschreibt: *«La licence éffrenée de la jeunesse, les ruses de courtisanes, avarice des vieillards, tromperie de valets.»* (II, 7.) In dem an Grevin gerichteten Gedichte dehnt er das stoffliche Gebiet der Komödie noch in dem Sinne aus, dass er ihr die Schilderung des Lebens und Treibens der unteren Volksklassen als Aufgabe zuweist, während die Tragödie, wie wir gesehen haben, nur das Geschick der oberen und höchsten Gesellschaftsklassen zur Darstellung bringen darf:

> *«Ils [les poëtes] ont sur l'eschaffaut par feintes présentée*
> *La vie des humains en deux sortes chantée*
> *Imitant des grands Roys la triste affection . . .*
> — — — — — — — — — — — — — — —
> *L'action du commun fut dite comédie.»* (VI, 314.)

Noch genauer als R. hatte schon Peletier den Stoff der Komödie angegeben, auf Grund der von Plautus und Terenz überkommenen Stücke, wenn er sagte: *«Ils s'introduisent personnes populaires . . . . il faut faire voir l'avarice ou la prudence des vieillards . . .»* [1])

Auch darf der komische Dichter, im Gegensatze zum Tragiker, seinen Stoff der Geschichte aller Zeiten entnehmen:

> *«L'argument du comique est de toutes saisons,*
> *Mais celui du tragique est de peu de maisons.»*
> (VI, 314.)

Diese letzten zwei Bemerkungen lassen uns vermuten, dass für R. *comédie* und *tragicomédie* so ziemlich das nämliche bedeutete, insofern das Wesen der *tragicomédie,* dieser Vorläuferin des bürgerlichen Schauspiels im 16. Jahrhundert, darin bestand, das Alltagstreiben der Menschen auf der

---

[1]) Peletier, *Art poét.* p. 70.

Bühne zu behandeln, also abwechselnd heitere und traurige Szenen dem Zuschauer vorzuführen.

Vituperan definiert bereits diese Gattung folgendermassen: *Comedia adsciscens graviores personas.*[1]) Bald sollte sie auch Garnier mit seiner *Bradamante* auf die Bühne bringen (1580). Vauquelin sucht sodann jene Gattung noch näher zu definieren und ihr unter Berufung auf des Euripides Stücke, *Ion* und *Orestes*, das Bürgerrecht zu verschaffen.[2])

Was endlich den Aufbau des komischen Stückes anlangt, so fordert R. vom Dichter ausdrücklich eine gute Ausarbeitung aller Teile der Komödie, deren es nach Peletier und Vauquelin ohne den Prolog drei gab, nämlich «*La proposition du fait* (Ier Acte = Protasie), *l'avancement au progres* (2e Acte = Epistasie), *la catastrophe* (3e Acte) = *soudeine conversion des choses en mieux*».[3]) Diese Sorgfalt in der Ausführung der einzelnen Teile scheint R. bei vielen der zeitgenössischen Komödienschreibern vermisst zu haben, was wir folgenden Versen entnehmen zu dürfen glauben:

> «*Il ne faut estimer que la mère Nature*
> *Les saisons des humains ordonne à l'avanture*
> *Comme un meschant comique en son théâtre fait,*
> *Le premier acte bon, le dernier imparfait;*
> *Elle compose tout d'une meure sagesse.*»[4]) (VI, 259.)

Damit haben wir alle Gattungen besprochen, die R. als Theoretiker überhaupt erwähnt. Nicht alle hat er, wie wir sahen, gleich bedacht; die eine, wie das Epos, wurde ausführlich von ihm behandelt, bei anderen gibt er nur eine kurze Definition. Eine Gattung jedoch wurde von Dub. und R. ganz vergessen, nämlich das Lehrgedicht im engeren Sinne. Diese Lücke sollte schliesslich noch Vauquelin ausfüllen. Nach ihm hat die didaktische Poesie ihren Platz zwischen dem bukolischen Gedichte und dem Epos. Wer

---

[1]) Vituperan, L. II, ch. XVI, p. 129.
[2]) Vauquelin, *Art poét.* III, v. 169.
[3]) Peletier, *Art poét.* p. 70; Vauquelin, *Art poét.* III, v. 111 ff.
[4]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 32—37.

sich für das letztere zu schwach und für das erstere zu gut dünkt, der möge zum Lehrgedicht greifen:

«*Si d'une longue alaine un bel œuvre tu veux*
Parfaire pour passer jusqu'aux derniers neveux,
Chante d'un air moyen, non tel que l'Héroïque,
Ni si bas descendant que le vers Bucolique,
Mais qui de l'un et l'autre un vers enlassera,
Qui tantost s'élevant, tantost s'abaissera.» [1])

Nunmehr gehen wir dazu über, R.'s Vorschriften hinsichtlich der poetischen Diktion und des dichterischen Stils zusammenzufassen.

---

[1]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 913—930, wo er auch die bekanntesten Dichter dieser Gattung von Hesiod bis Baïf aufzählt.

Kapitel IV.

Diktion und Stil.

§ 1.

Zweck, Möglichkeit und Notwendigkeit einer sprachlichen Reform.

Der modernen Kritik ist es gelungen, R. und seine Zeitgenossen der unverdienten Vergessenheit, welcher ihre Namen anheim gefallen waren, wieder zu entreissen und sie gegenüber dem Vorwurf der Lächerlichkeit, mit welchem das unbillige, wenn auch witzige Wort Boileau's[1]) ihr Andenken entehrt hatte, zu rechtfertigen. Mit Recht betonen die Hauptvorkämpfer für R.'s Rehabilitierung, wie besonders Egger,[2]) Darmesteter,[3]) Sainte-Beuve, Chalandon und Scheffler, dass derselbe schon deshalb Anspruch auf dauernde Anerkennung besitze, weil er die Grundlage jener poetischen Sprache geschaffen habe, welche, vom Genius der grossen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts befruchtet, sich zu klassischer Vollkommenheit entwickeln konnte. Schon darum ist es von hohem Interesse, die Regeln kennen zu lernen, auf welche R. seine sprachliche Reform gründen wollte.

---

[1]) Siehe unten p. 155.
[2]) *De l'Hellénisme* I, 234.
[3]) *De la création actuelle de mots nouveaux* etc. p. 9.

Wir untersuchen zunächst die Gründe, welche R. zu einer solchen Reform veranlassten, als deren Endzweck man die Schaffung einer „idealen Kunstform" bezeichnen kann.[1]) Den Anstoss hierzu gab die von dem schaffenden Dichter bei der Arbeit gewonnene Erkenntnis, dass bei dem damaligen Zustande der französischen Sprache es unmöglich sei, einem dichterischen Werke diejenige sprachliche Vollkommenheit und äussere Gestaltung zu geben, welche dasselbe zu einem Kunstprodukte im Sinne der antiken Geisteswerke stempeln könnten. Alle Gebildeten jener Zeit hatten die Empfindung, dass ihrer Muttersprache die Fähigkeit abginge, den in das französische Geistesleben neu eingedrungenen Ideen einen adäquaten, kunstgerechten Ausdruck zu verleihen. Der innerlich mächtig wirkende Trieb nach Gestaltung bedurfte eines besseren Instrumentes, um sich bethätigen zu können. R. selbst spricht sich folgendermassen aus:

«A vingt ans . . . .
Je vy que des Français le langage trop bas
A terre se traisnait sans ordre ny compas.»
(VI, 158.)

Die Klage über diese Unzulänglichkeit der Sprache war damals allgemein unter den Autoren. So sagt Ponthus de Thiard von seiner dichterischen Jugendarbeit: *«J'ai eu peine d'embellir et hausser le stile de mes vers plus que n'estoit celui des rimeurs qui m'avaient précédé.»* [2]) Den Zweck, den R. bei seiner Reform im Auge hatte, war nun eben, diesem Mangel einer Dichtersprache abzuhelfen und dem heimatlichen Idiome alle diejenigen Vorzüge und Eigenschaften zu geben, welche man den antiken Sprachen sowie der italienischen nachrühmen zu können glaubte.

Die Möglichkeit, das gesteckte Ziel zu erreichen, stand für R. fest; sie ergab sich für ihn aus seiner philosophischen Auffassung von dem Werden und Vergehen aller irdi-

---

[1]) Ebert, *Entwickelungsgeschichte*, p. 75.

[2]) *Préf.* der *«Erreurs amoureuses»*, bei Pellissier, *Art poét. de Vauquelin*, p. 11.

schen Dinge, der Nationen wie der Literaturen.[1]) Sein Nationalstolz fühlte sich geschmeichelt, einmal auch auf eine Blütezeit der französischen Literatur hoffen zu dürfen: «*Car ce n'est la raison que la nature soit tousjours si prodigue de ses biens à deux ou trois nations, qu'elle ne veuille conserver ses richesses aussi bien pour les dernières comme les premières.*» (III, 33.) Die sichere Hoffnung, dass auch Frankreichs Sprache noch zu Höherem berufen sei, leuchtete schon aus Dub.'s Worten hervor: «*Le tens viendra . . . que nostre Langue . . . sortira de terre, et s'eleuera en telle hauteur . . . qu'elle se poura egaler aux mesmes Grecz, et Romains.*» [2]) Vauquelin glaubt dann bereits, die französische Sprache habe jenen erhofften Zustand der Vollkommenheit erreicht; denn er sagt:

«*La France aussi depuis son langage haussa*
Et d'Europe bien tost les vulgaires passa,

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

S'eslargit tellement qu'elle peut à son chois,
Exprimer toute chose en son naïf François.» [3])

Eine weitere Ermutigung zu dem geplanten Unternehmen fand R. in seiner irrigen Auffassung der geschichtlichen Entwickelung der menschlichen Sprachen.[4]) Seiner Ansicht nach ist nämlich die Sprache, wie die Poesie, ein göttliches Geschenk, dessen ursprüngliche Vollkommenheit durch menschliche Abnützung immer mehr geschwunden ist. In ihrem damaligen Zustande gilt sie ihm geradezu als korrumpiert, und die so verderbten modernen Sprachen nennt er kurzweg Schöpfungen des ungebildeten, grossen Haufens. Einen Beweis seines unheilvollen Einflusses auf die Sprache will R. in der grossen Menge der unregel-

[1]) Vergl. Vauquelin, *Art poét.* I, v. 393—412: «*Tout ce que nous ferons est sujet à la mort*» etc.

[2]) *Déf.* L. I, ch. III, p. 58/59, sowie L. I, ch. IV, p. 61.

[3]) Vauquelin, *Art poét.* II, v. 580—585.

[4]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 60 f.:
„. . . *verborum vetus interit aetas,*
Et juvenum ritu florent modo nata vigentque."

mässigen Verba erblicken und er fährt also fort: «*Cela nous donne à cognoistre que le peuple ignorant a fait les langages et non les scavans; car les doctes n'eussent jamais tant créé de monstres en leur langue qui se doit si sainctement honorer.*» (VII, 33.) Eine ähnliche Ansicht über die Ursache der Verdorbenheit der Sprache hat auch Dub., wenn er sagt: «*Elles viennent toutes d'une mesme source et origine: c'est la fantaisie des hommes.*» [1]) Dabei ist zu allen Zeiten die Einwirkung der Poesie auf die Sprache heilsam gewesen und die Dichter haben sich um dieselbe namentlich dadurch verdient gemacht, dass sie unablässig den Wortschatz durch Neubildungen zu vermehren bedacht waren: «*Les Poëtes, comme les plus hardis, ont les premiers forgé et composé les mots, lesquels pour estre beaux et significatifs ont passé par la bouche des Orateurs et du vulgaire, puis finablement ont esté receus, louez et admirés d'un chacun.*» (VII, 335.)

Schon Mutio sprach den gleichen Gedanken aus: «*La belta, la nettezza de le lingue si conserva tra i libri et da scrittori scriver s'impara, non da vulgo errante.*» [2]) Das Recht zu einem Eingriffe in die Sprachentwickelung leitet R. eben aus dem Umstande ab, dass, wie alles Bestehende, so auch die Sprache Wandlungen und Veränderungen erleiden könne und müsse; nur die antiken Sprachen sollten unveränderliche Zeugen einer abgestorbenen Vergangenheit sein. Es schwebte also hier R. die Idee des Fortschritts vor, ohne dass es ihm jedoch gelang, sie klar auszudrücken. Auch Dub. hatte dies nicht vermocht. Er sagte nur:

«*Dieu qui a donné pour Loy inuiolable à toute chose crée, de ne durer perpetuellement . . . etant la fin . . . de l'vn . . . le commencement . . . de l'autre.*» [3])

Als die Faktoren, welche sprachbildenden Einfluss besitzen, bezeichnet R. ausser den Dichtern auch die *rois, princes, senateurs*, und an letzter Stelle noch die *marchands et trafiqueurs.* (III, 33.)

Im Hinblick auf solche Erwägungen beansprucht er

---

1) *Déf.* L. I, ch. I, p. 39.
2) Mutio, l. c., p. 70.
3) *Déf.* L. I, ch. IX, p. 78.

alsdann das Recht vorzugsweise für die Poeten, unbekümmert um das Gerede des grossen Haufens, einen bestimmenden und gewissermassen willkürlichen Einfluss auf ihre Muttersprache auszuüben. Seine eigenen Worte lauten:

«*Il faut mettre peine, quoy que murmure le peuple, avec toute modestie de l'enrichir et cultiver [la notre langue]*» (VII, 335 f.)

Nunmehr haben wir so ziemlich alle Gedanken der Plejadentheoretiker über die Sprache und deren Entwickelung aufgezählt. Wir ersehen daraus, dass die sprachphilosophichen Studien in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts einen raschen Anlauf genommen hatten. Der Inhalt von Werken, wie Hotman's *Francogallia* (1572) und Fauchet's *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* beeinflusste bereits die poetischen Theorien, und namentlich Vauquelin hat in seinem *Art poétique* beim letzteren sich oftmals Rat erholt.[1])

Bevor jedoch R. und seine Mitarbeiter zur Begründung der neuen Dichtersprache schreiten konnten, mussten sie zunächst die Unzulänglichkeit der von der früheren Dichtergeneration herrührenden Sprachform und die Notwendigkeit eines neuen sprachlichen Instrumentes öffentlich nachweisen; die Anhänger des Alten mussten entweder für die Reform gewonnen oder in der literarischen Welt zum Verstummen gebracht werden. Dub.'s Manifest hatte schon den Kampf gegen die alte Richtung eingeleitet und war gewissermassen der Absagebrief gewesen. Auch R. nahm thätig an diesem Kampfe teil. Sein persönlicher Streit mit Mellin de St. Gelais ist ein schlagender Beweis dafür. Hierdurch haben wir Gelegenheit, die negative Seite der R.'schen Kritik kennen zu lernen, insoweit sich dieselbe als Aufgabe stellt, die Schäden und Mängel der zeitgenössischen Dichtung aufzudecken. Welchen Vorwurf bringt nun R. gegen die Anhänger der Marot'schen Dichtungsweise vor? Den Hauptfehler derselben erblickt er darin, dass ihre Dichterwerke nur gereimte Prosa seien und somit den Namen Poesie gar nicht verdienten. Denn nach R.'s Ansicht enthält der Satz:

---

[1]) Pellissier, *Art poét. de Vauquelin, Préf.* p. 75.

«Le style prosaïque est ennemy capital de l'éloquence poëtique» (III, 16) eine unumschränkt gültige Wahrheit. Insofern ihren Versen gerade dasjenige abgehe, was die Schönheit der Form bedinge, wie: *«peinture relevée, figures, schemes, tropes, metaphores, phrases et periphrases»* (III, 16) — kurz dasjenige, was sie *«separe de la prose triviale et vulgaire»* (l. c. 16.) —, komme auch dem Verfertiger solcher Reimereien nicht der Name Dichter, sondern Reimschmied zu: *«Il y a autant de difference entre un poëte et un versificateur qu'entre un bidet et un genereux coursier de Naples.»* (III, 19.) Und worin dieser Unterschied bestehe, gibt R. in folgenden Worten an: *«Ces versificateurs se contentent de faire des vers sans ornement, sans grâce et sans art, et leur semble avoir beaucoup fait pour la republique, quand ils ont composé de la prose rimée.»* (III, 20.) Auch Peletier war schon der Ansicht gewesen, dass die Dichter bisher eine zu farb- und bilderlose Sprache gehabt hätten *«trop voisine du langage vulgaire»*, und er rät deshalb *«de devenir un peu plus hardiz et moins populaires.»* [1]) Diese abgeblasste prosaische Diktion ist nach R. zum Teil auch durch die damals üblichen Dichtungsformen bedingt, welche an und für sich schon der Entfaltung höheren poetischen Schmucks und dichterischer Kunst hinderlich seien. Darum fordert er auch das Aufgeben jener Formen:

> *«Fuyant ces vulgaires façons*
> *Ces vers sans art, ces nouvelles chansons.»* (VI, 329.)

Was er unter diesen kunstlosen Versen versteht, ersehen wir aus folgender Stelle: *«Evite . . . de faire des epigrammes, sonnets, satyres, elegies et autres tels menus fatras, où l'artifice ne se peut estendre»* (III, 30). Dub. verlangte ebenfalls zu wiederholten Malen das Aufgeben der erwähnten Formen und fügte ihnen noch folgende bei: *«Rondeaux, Ballades, Vyrelaix, Chants Royaux, Chansons.»* [2]) Dass gleichwohl diese Arten noch lange

---

[1]) Peletier, *Art poét.* p. 18.

[2]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 112—119; siehe ferner *Déf.* L. II, ch. XI, p. 149.

in der Provinz das Leben fristen, beweist der Umstand, dass auch noch spätere Theoretiker der Plejade sie ausdrücklich als veraltet bezeichnen und davor warnen. So sagt Jacques de la Taille: «*Les Moralités, Ballades, Farces, chants royaux, Lais, Virelais, Rondeaux, coqs à l'Ane et toutes telles rimasseries sont déjà décriées du règne des Muses.*»[1]) Ja sogar noch Vauquelin glaubt seinen allzu konservativen Normannen einschärfen zu müssen:

«*Mais ta muse ne soit jamais enbesognée*
Qu'aux vers dont la façon ici t'est enseignée,
Et des vieux chants Royaux decharge le fardeau
Oste-moy la Ballade, oste-moy le Rondeau.»[2])

Übrigens nimmt er sich doch die Mühe, den Ursprung dieser Arten aufzuklären und auch deren lange Blütezeit zu entschuldigen.[3])

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen. Während die alte Schule, von Cretin bis Marot, ihr Hauptaugenmerk auf den Reim richtete[4]) und in einseitiger Weise das dichterische Können in geschickt ersonnenen Reimen und deren Verkettung in Form von dreieckigen Gabeln und allen möglichen anderen Spielereien zu finden glaubte, verlangte R. von einem nicht minder einseitigen Standpunkte aus, dass man als das wesentlichste Element der Poesie den sprachlichen Ausdruck, den poetischen Stil betrachte, und dass hierin vor allem des Dichters Kunst und Geschicklichkeit sich bethätigen solle. Wenn nun auch die Anhänger der neuen wie der alten Richtung in gleich grober Selbsttäuschung einzelne Bestandteile der poetischen Form

[1]) *La Maniere de faire des vers en français comme en grec et en latin* (1573) p. 14, nach Rucktäschel p. 26.

[2]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 543—546 u. II, v. 935.

[3]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 547—565.

[4]) Wie ich aus Héron's Ausgabe von Fabri's *Rhétorique* soeben ersehe, ist in neuerer Zeit jenen Reimspielereien eine ausführliche Studie gewidmet worden von A. Canel, *Recherches sur les jeux d'esprit et les bizarreries littéraires principalement en France. Evreux.* 1869. 2 vols. 8°.

für das Wesen der Poesie selbst nahmen, so bezeichnet doch die R.'sche Reform insofern einen Fortschritt, als sie, neben der ererbten Gewandtheit im Reimen, die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Form zur Gewissenssache machte.

Die Vertreter und Freunde der älteren Dichtungsweise waren jedoch nicht die einzigen Gegner der Schule R.'s. In dem Lager derjenigen, welche seine Lehrer und Freunde gewesen waren, erstanden ihm bei seinem Reformversuche Widersacher, die um so gefährlicher waren, als sie wegen ihrer Gelehrsamkeit vom Publikum als wissenschaftliche Grössen gefeiert wurden. Es waren dies die französischen Vertreter jenes Hyperhumanismus, welcher die moderne Zeit in ihrer Existenzberechtigung negierte und Volk und Sprache gerne wieder in der Antike hätte aufgehen lassen. Gleich den Begründern des Humanismus hielten sie die Vulgärsprache jeder höheren Entwickelung für unfähig, und erkannten nur ein in lateinischer Sprache geschriebenes Werk als eine wissenschaftliche oder dichterische Leistung an. Schon Dub. hatte diese Verächter der modernen Sprachen zu bekehren gesucht.[1]) R. bemüht sich ebenfalls, diese in der Verehrung des Altertums ihm geistig verwandten Gegner auf seine Seite zu ziehen. Bei den Überredungsversuchen, die er deshalb anstellt, haben wir Gelegenheit, eine neue Seite seiner negativen Kritik kennen zu lernen; diesmal nämlich geht er darauf aus, die Verwerflichkeit des Lateinschreibens in moderner Zeit darzuthun. Durch den Hinweis auf das unerbittliche Naturgesetz der Vergänglichkeit alles Irdischen sucht er diese Verehrer der alten Sprachen von der Nutzlosigkeit des Versuchs zu überzeugen, einem bereits abgestorbenen Körper, wie das Lateinische, künstlich neues Leben einzuflössen: «*D'une langue morte l'autre prend vie, ainsi qu'il plaist à l'arrest du destin et à Dieu qui commande, lequel ne veut souffrir que les choses mortelles soient eternelles comme luy*» (III, 36).

Ferner gibt er ihnen zu verstehen, dass es dem modernen

---

[1]) *Déf.* L. I, ch. XI, p. 89–95.

Lateinschreiber unmöglich sei, ein so gründlicher Kenner des Lateinischen er auch sein mag, jene lebensvolle Darstellungsweise und jene naturfrische Energie zu erreichen, die wir an den antiken Schriftstellern bewundern. Seinem kritischen Blicke entgeht auch nicht jene andere Verirrung eines grossen Teiles der Humanisten, welche durch eine blinde und peinlich genaue Nachahmung des ciceronianischen Stiles die Klassizität ihres modernen Lateins sichern wollten. Was R. von diesen Eiferern, — einem «*troupeau servile*» nach Dub.'s Ausdruck — hält, geht aus folgender Beurteilung ihrer Thätigkeit hervor: «*Ils avaient recousu ou raboliné je ne scay quelles vieilles rapetasseries de Vergile et de Ciceron*» (III, 36).

Und wie niedrig er ihre Leistungen hängt, deutet er durch folgenden drastischen Vergleich zwischen einem Schwan und einer Gans an: «*Car quelque chose qu'ils puissent escrire, tant soit-elle excellente, ne semblera que le cry d'une oye au prix du chant de ces vieils cygnes, oiseaux dediez à Phebus*» (l. c. 36). Diese Unmöglichkeit, es den Alten in ihrer Sprache gleichzuthun, hatte auch schon Dub. den damaligen Lateinschreibern vorgehalten, indem er sagte: «*Mais vous ne serez ia si bons Massons . . . que leur puissiez rendre celle forme, que leurs donnarent premierement ces bons, et excellens Architectes: et si vous esperez . . . que par ces fragmentz recuilliz, elles puyssent estre resuscitées, vous vous abusez.*»[1]) Mit prophetischem Blicke sagt R. ihnen voraus, dass die Zukunft den modernen Sprachen gehöre, und dass nur derjenige Dichter auf dauernden Nachruhm rechnen könne, der seine Werke in einer Sprache verfasse, welche auch diejenige der Nachwelt sein werde: «*Ils en rapporteront plus d'honneur et de reputation à l'avenir*» (III, 35). Nachdem er mit solchen Vernunftgründen seinen Widersachern entgegengetreten war, suchte er auch noch auf ihr Gemüt einzuwirken und in ihnen Teilnahme sowie Mitleid für ihre Muttersprache wachzurufen. Er bittet sie «*Prendre pitié comme bons enfants de leur pauvre mère naturelle*» (III, 35).

Sein Patriotismus lässt ihn sogar in die Worte ausbrechen: «*C'est un crime de lesemajesté d'abandonner le langage*

[1]) *Déf.* L. I, ch. XI, p. 92.

de son pays, vivant et florissant, pour vouloir deterrer je ne scay quelle cendre des anciens» (III, 35). Dagegen verlangt er öffentliche Ehrung und nationalen Dank für diejenigen Schriftsteller, welche zuerst statt der lateinischen Sprache ihre Muttersprache gebraucht hatten: *«Quiconques furent les premiers qui osèrent abandonner la langue des Anciens pour honorer celle de leur païs, ils furent veritablement bons enfants, et non ingrats citoyens et dignes d'estre couronnés sur une statue publique et que d'âge en âge on face une perpetuelle memoire d'eux et le leurs vertus»* (VII, 323).

Auch Peletier hatte in ebenso beredten als eindringlichen Worten die Pflege der Muttersprache seinen Zeitgenossen ans Herz gelegt: *«Nous tenons notre langue esclave nous-mêmes; nous nous montrons etrangers au notre propre pays . . . le ciel François produit-il de si pauvres esprits qu'ils ne se puissent servir de leur langue?»* [1]) Sogar noch Vauquelin meint auf diesen Punkt zurückkommen zu müssen, doch gibt er bereits wieder zu, dass man in beiden Sprachen ein bedeutender Schriftsteller sein könne und zählt deshalb auch die angesehensten Lateinschreiber Frankreichs in seinem *Art poétique* mit auf.[2])

Im Kampfe mit diesen Gegnern vertrat also R. wiederum die Idee des Fortschritts. Deshalb fand er auch auf allen Seiten Unterstützung. Selbst die Vertreter der älteren Generation, wie Bouchet, bequemten sich zu dem Geständnis, dass sie nicht einsehen könnten, warum *«On ne se puisse declarer aussi bien et aussi proprement en François et Italien qu'en Grec et Latin.»* [3])

Somit hat R. also dazu beigetragen, dass in der Literatur und der Wissenschaft die lateinische Sprache seit jener Zeit der französischen das Feld räumte, und die führenden Geister der Nation sich vorzugsweise ihrer Muttersprache bedienten. Dadurch kam es auch, dass das Französische viel früher als die anderen modernen Kultursprachen jenen Grad

---

[1]) Peletier, *Art poët.* p. 34—36.

[2]) Vauquelin, *Art poét.* III, v. 748; III, v. 700; siehe auch Birch-Hirschfeld, l. c., I, 111.

[3]) Bouchet, *Serées.* p. 287.

der Vollkommenheit erreichen konnte, der die Werke der Prosaschriftsteller und Dichter des *grand siècle* auszeichnet.

§ 2.

Ronsard's Besserungsvorschläge.

1. Mehrung des Wortschatzes.

In dem Bewusstsein, dass Tadeln und Zerstören nur die eine Seite der Kritik sei,[1]) und notwendigerweise Besserungsvorschläge im Gefolge haben müsse, macht sich R. nun daran, positive Regeln, die auf die Begründung einer poetischen Sprache abzielen, aufzustellen. Auf zweierlei Weise sucht er einen poetischen Wortschatz zu gewinnen: erstens durch direkte Herübernahme einzelner Wörter aus fremden Sprachen, sowie durch Wortbildungen oder Zusammensetzungen mit Hilfe von der eigenen Sprache angehörigen Elementen — beides nach Analogie fremder Sprachgesetze — und zweitens durch eine regenerierende Auffrischung der damaligen Umgangssprache in den nationalen Quellen des heimatlichen Idioms.

Wir haben schon früher (p. 40) gesehen, dass R. von dem Dichter Bekanntschaft mit den hauptsächlichsten Fremdsprachen fordert. Es geschah dies hauptsächlich in Rücksicht auf den dadurch ermöglichten besseren Gebrauch der Muttersprache; ja er geht sogar soweit, zu behaupten, dass man diese überhaupt nicht handhaben könne ohne Kenntnis der fremden Sprachen: «*Il est fort malaisé de bien escrire en langue vulgaire, si on n'est instruit en celles des plus honorables et fameux estrangers*» (VII, 323).[2]) Aus ihnen soll nun der Dichter gelegentlich einen oder den anderen Ausdruck in seine Muttersprache verpflanzen: «*Je te conseille d'elles comme d'un vieil tresor trouvé soubs terre enrichir ta propre nation*» (VII, 323).

---

[1]) Brunot, l. c., p. 76: «*Les négatifs ne sont pas des révolutionnaires complets.*»

[2]) Auch Vauquelin stellt den Satz auf, dass eine Sprache aus der anderen Nahrung schöpfen müsse und erläutert ihn in mehreren Versen. *Art poét.* II, v. 971—980.

So hat R. dem Italienischen nicht nur einzelne Wörter, sondern auch andere sprachliche Eigenarten entlehnt, wie z. B. die Deminutivsuffixe *ello* und *etto*, die er sogar bisweilen zu einem Worte verband *(ondette: ondelette)*.[1] Diejenigen Fremdsprachen jedoch, in denen der französische Dichter bei seinem sprachlichen Schaffenseifer hauptsächlich Anregung, Stoff und Vorbild suchen wird, sind für R. selbstverständlich die antiken Sprachen und insbesondere das Lateinische. Auch sie werden in doppelter Weise tributpflichtig gemacht, erstens durch unmittelbare Entlehnung von Vokabeln, und zweitens durch Übertragung einzelner Sprachgesetze auf das Französische; es sollen dort also, mit Hilfe von gewissen antiken Sprachgesetzen, neue Worte und Wortzusammensetzungen gebildet werden.

Was dagegen die syntaktischen Gesetze der alten Sprachen anlangt, so brauchte und wollte R. zu deren Nachahmung nicht besonders auffordern. Sie wurden ja von den an lateinische Lektüre seit früher Jugend gewöhnten Schriftstellern jener Zeit ganz bewusstlos und ohne Absicht ins Französische herübergenommen. Die Beispiele, welche man hiervon findet, sind grösstenteils nichts weiter als Beweise einer unbewussten Nachahmung des antiken Sprachbaues.

Zur direkten Anleihe von Wörtern brauchte R. ebenfalls nicht mehr ausdrücklich aufzumuntern. Auf dieses Mittel war man ja, unter dem Zwange der Notwendigkeit, schon seit langer Zeit verfallen und hatte von ihm, während der langen Übersetzungsperiode, welche der R.'schen Reform vorausging, nur allzu häufig Gebrauch gemacht. Ja, R. sah sich sogar veranlasst, einen Missbrauch in dieser Hinsicht hintanzuhalten. Er warnt davor, einem lateinischen Worte Aufnahme zu gewähren, wenn dessen Begriff durch eine schon vorhandene französische Vokabel ganz gleichwertig ausgedrückt werde.[2] Demgemäss tadelt er auch das Verfahren jener älteren Schriftsteller, wie Jean le Maire und anderer

[1]) Näheres hierüber bei Dor, l. c., p. 4; Günther, l. c., p. 67, u. Nagel, *Baïfs Wortbildung*, in Herrig's Archiv LXI, 200—242.

[2]) Schon Cicero hatte gesagt: „*In transferendis (e graeco) verecundus*". De oratore. 24, 81.

Zeitgenossen desselben, welche ihre Prosa geradezu mit lateinischen Worten überschwemmten, um damit den Eindruck der Gelehrsamkeit zu erzielen: *«Je te veux encore advertir de n'écorcher point le Latin, comme nos devanciers qui ont trop sottement tiré des Romains une infinité de vocables estrangers, vu qu'il y en avoit d'aussi bons en nostre propre langage»* (VII, 334).

Diese Zeit der *Latiniseurs* war gewissermassen eine Art Vorrenaissance, wo die literarische Reform sich noch nicht auf die poetischen Gattungen und deren Inhalt, sondern hauptsächlich auf das Vokabular und die Prosa erstreckte; dabei liefen freilich manchmal die absonderlichsten Barbarismen und Verstösse gegen den Geist der französischen Sprache mit unter. Schon Fabri (1520) und vor ihm Infortunatus (1500) hatten sich gegen diese *Latiniseurs à outrance* gewendet und ihnen zugerufen: *«N'ecumez point les vocabules latines.»* [1]) R. wusste also wohl, was ihn von solchen Vorläufern trennte. Dies hinderte ihn jedoch nicht, einzelne von Jean le Maire und seiner Schule eingeführte Wörter wieder in Gebrauch zu nehmen und das von jenem gegebene Beispiel zu Neubildungen nach lateinischen Sprachgesetzen nachzuahmen.[2]) In dem Bestreben, diesen *Ecumeurs de Latin* das Handwerk zu legen, wurde R. allenthalben von gleichgesinnten Genossen unterstützt. Ausser Männern, wie Robert und Henri Estienne,[3]) Amyot und Calvin, war ihm namentlich Rabelais dabei von Nutzen, der gerade diese Anhänger des Fremden mit den Pfeilen seines Spottes angriff.[4]) Dub. und Peletier zeigten sich in diesem Punkte weniger behutsam. Der letztere sagt: *«Un mot bien deduit du Latin aura bonne grâce en lui donnant la teinture française.»* [5]). Wie leicht er

[1]) Zschalig, l. c., p. 50, ferner Langlois, l. c., p. 67, und Fabri, der auch mehrere Arten von *«barbarismes latins»* aufführt, II, 113—117 (ed. Héron).

[2]) Siehe hierzu Plötz, l. c., p. 12.

[3]) Siehe Estienne, *Conformité* etc., *Préface*, p. 10.

[4]) Siehe Birch-Hirschfeld I, 80, u. Rabelais, Pantagruel L. II, ch. VI.

[5]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 52 f.:

„Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadant, parce detorta.“

diese letztere Forderung erfüllt sieht, geht daraus hervor, dass er Wörter herüberzunehmen erlaubt wie *vagire*: *vagir*, und schliesslich den naiven Rat erteilt, fremde Ausdrücke zu «*cacher parmi les usitez de sorte qu'on ne s'aperçoive point qu'ils soient nouveaux.*» [1]) Sogar noch Vauquelin ist für die Einführung neuer Wörter aus allen Fremdsprachen, wenn dies behutsam geschieht:

> «*Si quelques mots tu veux mettre en usage,*
> *Montre toy chiche et caut à leur donner passage:*
> *Ce que bien tu feras, les joignant finement*
> *Avec ceux dont la France use communement.*» [2])

Anders verhält es sich bezüglich der Neubildung von Wörtern nach Analogie antiker Sprachgesetze. Hierzu rät R. ausdrücklich mit folgenden Worten: «*Tu composeras hardiment des mots à l'imitation des Grecs et Latins*» (III, 335). Wenn schon seine Vorgänger die antiken Sprachen in diesem Sinne benutzt hätten, dann wäre, meint R., es bereits zu seiner Zeit besser mit der französichen Poesie gestanden: «*Si ceux qui se mesloient de la Poësie les plus estimez en ce mestier, du temps du feu Roy François et Henri, eussent voulu sans envie permettre aux nouveaux une telle liberté, notre langue en abondance se feust en peu de temps egallée à celle des Romains et des Grecs*» (VII, 335).

Welche antiken Sprachgesetze R. bei der Neubildung französischer Worte besonders in Anwendung bringen will, können wir aus seinen theoretischen Bemerkungen nicht entnehmen. Hierüber müssen uns seine Werke Aufschluss geben. Auf Grund derselben lässt sich feststellen, dass R. lateinische und griechische Suffixe zur Bildung von Substantiven (wie *esse* griech., *ité* lat.) und Adjektiven (wie *ean, ide*) benützt, [3]) dass er ferner zusammengesetzte Wörter, zu deren Schaffung die französische Sprache bis dahin nur wenig Neigung gezeigt hatte, in ziemlicher Anzahl nach griechischem Muster bildet und verwendet. Nun hat zwar die Kom-

---

[1]) Peletier, p. 36—38.
[2]) Vauquelin, I, v. 314—318.
[3]) Siehe hierüber Dor, p. 27.

position zum Aufbau der romanischen Sprachen wesentlich beigetragen und wirkt auch jetzt noch, wie Darmesteter gezeigt hat, als lebendige Kraft mächtig fort; allein zur Komposition vermittelst syntaktischer Ellipse (z. B. timbre-poste) war schon das Lateinische nicht geneigt und ebensowenig das Altfranzösische.[1]) R. wollte nun gerade durch dieses letztere Mittel, sowie auch durch Juxtaposition, zusammengesetzte Wörter schaffen, nachdem schon früher Scève und Ponthus de Thiard[2]) ähnliche Versuche angestellt hatten. Die hauptsächlichsten Arten der Komposition und Juxtaposition, welche wir bei R. finden, lassen sich durch folgende Beispiele illustrieren[3]):

1. *homme-femme* (Subst. u. Subst.) 2. *dos-ailé* (Subst. u. Adj.)	Juxtaposition.
3. *chevre-pieds* (Subst. mit Subst.) 4. *chasse-mal* (Verb u. Subst.) 5. *nuit-volant* (Subst. u. Verb)	Komposition.

Hinsichtlich des Gebrauchs der durch Komposition (3—5) entstandenen Wörter war neu, dass R. sie nicht nur substantivisch, sondern auch attributiv und appositionell verwendet hat, z. B. *l'amour porte-brandon*. Peletier war der erste gewesen, der dieser Adjektivierung der Komposita das Wort geredet hatte und gibt als ein Beispiel hiervon an: *«L'hiver porte-froid»*.[4]) Da der Zweck der Reform die Bildung eines poetischen Wortschatzes war, so kann man schon daraus folgern, dass R.'s Neuerungen sich hauptsächlich auf das Substantiv und Adjektiv beziehen müssen. Bei der Durchsicht seiner Werke findet man denn auch in der That, dass die anderen Wortgattungen, wie z. B. das Verb, weniger durch seine Reformen in Mitleidenschaft gezogen wurden. In Be-

---

[1]) Darmesteter, *De la création* etc., p. 133.

[2]) Siehe Pellissier, *Art poét. de Vauquelin. Préf.* p. 18.

[3]) Darmesteter, l. c., p. 189, u. Nagel, *Baïfs Wortbildung*, in Herrig's Archiv LXI, 200—242.

[4]) Peletier, p. 38. Vergl. auch Estienne's Auslassungen hierüber in seiner *Precellence*, p. 157.

zug auf das letztere hat R. ebenfalls nicht durch die Theorie, sondern nur durch sein Beispiel einzelne Neuerungen herbeigeführt. So bildet er von Substantiven oder Adjektiven vermittelst der Silbe *oy* Zeitwörter (*guerroyer*), oder er verwendet Substantiva und Adjektiva in verbaler Funktion, indem er ihnen die Silbe *en* vorsetzt (*encharner*) [1]; lauter Wortbildungen, die mit der von uns zuletzt behandelten Kompositionsweise eigentlich nichts zu thun haben.

Dabei soll nun freilich nicht in Abrede gestellt werden, dass R. in der früher (S. 105) erwähnten Art von Zusammensetzung manchmal als praktischer Dichter des Guten zu viel gethan hat. Allein die zum Beweise für seine Fremdwortmanie so häufig aufgeführten Verse [2]) bezeugen doch nur, dass er die Unmöglichkeit beklagt, derartige Wortbildungen im Französischen nach Belieben vorzunehmen. Jedenfalls steht soviel fest, dass R. als Theoretiker keineswegs einem übertriebenen Latinisieren das Wort geredet hat. Er will vielmehr, dass bei eventuellen Neuschöpfungen der Dichter stets auf das nationale Sprachgefühl Rücksicht nehme. Die beratende Stimme desselben kommt nach R. durch das Auge und Ohr zur Geltung. Demgemäss sind solche Wortgebilde, welche schon ihrem blossen Aussehen oder Klange nach dem französischen Auge oder Ohre wehe thun, unzulässig. Es geht dies aus der Art seiner Aufforderung zu Neubildungen hervor: «*Tu composeras . . . pourveu qu'ils soient gracieux et plaisans à l'aureille*» (VII, 335). Schon Sibilet hatte in einem Kapitel, betitelt *De l'élocution poétique*, ebenfalls dazu aufgemuntert, aber unter Hinzufügung der Worte: «*Il le face tant modestement, et avec tel jugement que l'aspreté du mot nouveau n'égratigne et ride les aureilles rondes.*» [3]) Selbst Dub. beschränkt eine ebendahin zielende Vorschrift folgendermassen: «*Toutesfois, avecques modestie, Analogie, et Iugement de*

---

[1]) Nagel, l. c., p. 238.

[2]) «*Ah! que je suis marry que la Muse Françoise*
Ne peut dire ces mots comme fait la Grégeoise,
Ocymore, dispotme, oligochronien,
Certes je les dirais du sang Valesien.» (VI, 380.)

[3]) Zschalig, l. c., p. 69.

l'Oreille.» [1]) In ähnlichem Sinne verlangten auch Peletier und Vauquelin Mässigung bei etwa allzu grossem Schöpfungstrieb des Dichters und stete Rücksichtnahme auf den herrschenden Sprachgebrauch.[2])

Ja, diese Rücksicht auf das nationale Sprachgefühl treibt R. so weit, dass er sogar empfiehlt, den antiken Eigennamen durch Anhängung einer besonderen Endung ein französisches Gepräge zu geben: *«Tu tourneras les noms propres des anciens à la terminaison de ta langue, autant qu'il se peut faire à l'imitation des Romains, qui ont approprié ce qu'ils ont peu des Grecs à leur langue Latine.»* (VII, 335).

Zu solchem Anpassen fremdsprachlicher Eigennamen an den nationalen Lautstand rät schon Vida, wenn er sagt:

„Horresco diros sonitus . . .
Idcirco si quando ducum referenda, virumque
Nomina dura nimis dictu . . . illa . . . mollia reddunt.“ [3])

Dub. spricht die gleiche Weisung mit folgenden Worten aus: *«Accomode onques telz Noms propres, de quelque Langue que se soit, à l'usage de ton vulgaire . . . et dy Hercule, Theséе.»* [4])

Obwohl nun schon Montaigne[5]) gegen diese Maskierung fremder Namen polemisierte, fand R.'s Vorschlag doch Beifall, und so kommt es, dass gar manche antike oder andere fremdsprachliche Namen uns in französischem Gewande fast unkenntlich geworden sind.

Allein R. wollte nicht nur durch Anlehnung an die alten Sprachen seine Reform zu stande bringen; sie sollte vielmehr auch auf nationaler Grundlage aufgebaut sein.

Wir wenden uns deshalb jetzt denjenigen seiner Vorschriften zu, welche auf die Ausnützung der im französischen Idiom selbst liegenden Hilfsmittel hinweisen. Der Grundgedanke, von dem R. hierbei ausgeht, ist der, dass

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. VI, 127.
[2]) Peletier, l. c., p. 38; Vauquelin I, v. 385—388.
[3]) Vida, III, vv. 310, 320—324.
[4]) *Déf.* L. II, ch. VI, 128.
[5]) Montaigne, *Essais* I, ch. 46.

man die Umgangssprache der damaligen Zeit poetisch brauchbar machen müsse, indem man ihren Wortbestand in nationalen Quellen wieder auffrische und sie so gewissermassen einer Regeneration unterziehe. Unter Umgangssprache verstehen wir jedoch nicht die Sprachweise der grossen Masse des Volkes, sondern im Sinne R.'s diejenige des Hofes und der am Hofe verkehrenden Gesellschaftsklassen. An und für sich ist freilich auch die höfische Sprache noch nicht zur Poesie geeignet; sie enthält viele Wendungen, welche sich nicht für den poetischen Gebrauch schicken, und der Dichter würde Unrecht thun, sie ohne weiteres als sprachliches Instrument zu benützen. R. warnt ausdrücklich «*d'affecter par trop le parler de la Cour lequel est quelquefois très mauvais pour estre langage de Damoiselles et jeunes Gentilshommes qui font plus proffession de bien combattre que de bien parler*» (VII, 321). Sehen wir nun zu, wie er die Hofsprache dichterisch brauchbar machen will.

Zunächst gilt es, an Stelle der abgeblassten und farblosen Ausdrücke der konventionellen Sprache plastische und prägnante Worte bezw. Wendungen zu setzen, wie solche im Munde des Volkes gäng und gäbe sind. Namentlich die Sprache der Handwerker ist reich an derartigen, energischen und sinnlichen Bezeichnungen. Deshalb empfiehlt sie R., wie wir schon oben (S. 62) sahen, auch als Fundort für Gleichnisse. Daraus erwächst aber dem Dichter die Pflicht, in steter Fühlung mit dem Volke und seiner Sprache zu bleiben. «*Tu practiqueras bien souvent les artisans de tous mestiers comme de Marine, Venerie, Fauconnerie, et principalement les artisans de feu . . . .*» (VII, 321). Auf diese Quelle der Sprachbereicherung hatten auch Dub.[1]) und Peletier[2]) schon hingewiesen.

Sogar ausserhalb der Plejade stehende Männer wie

---

[1]) «*Encores te veux-ie aduertir de hanter quelquesfois non seulement les Scauans, mais aussi toutes sortes d'Ouuriers et gens Mecaniques . . .*» *Déf.* (*ed. Person*). L. II, ch. XI, p. 147, ferner L. II, ch. VI, p. 126.

[2]) Peletier, *Art poét.* p. 89f: «*Il doit savoir les principales adresses, usages, et vocables des gens Mecaniques.*»

Pasquier[1]) und H. Estienne[2]) sprechen die gleiche Ansicht aus und später erneuert Vauquelin noch einmal diese Vorschrift seines Meisters.[3])

Reiche Ausbeute an bildlichen Ausdrücken gewähren ferner die Dialekte. In ihnen soll sich nach R.'s Meinung die Hofsprache, d. h. die Sprache der Gebildeten, wieder verjüngen. Dabei will R. keinem Dialekte eine bevorzugte Stellung einräumen: «*Tu scauras dextrement choisir et approprier à ton œuvre les mots plus significatifs des dialectes de nostre France, . . . et ne se faut soucier, si les vocables sont Gascons, Poictevins, Normans, Manceaux, Lionnais ou d'autres païs*» (VIII, 321). In der zweiten Vorrede zur *Franciade* kommt er ebenfalls auf diesen Gedanken zurück und äussert sich folgendermassen: «*Je te conseille d'user indifferemment de tous dialectes, comme j'ai desja dit . . . car chacun jardin a sa particulière fleur.*» Peletier war ebenfalls schon der Ansicht, dass man aus der Bauernsprache, überhaupt aus allen Dialekten und sogar aus dem Provenzalischen, Wörter einführen solle; denn «*tout est françois*».[4]) Wie die Schüler R.'s diese Weisung auffassten, ersehen wir aus folgenden Versen Baïf's:

«*Là (Paris) quatre ans je passay, façonnant mon ramage*
De grec et de latin; et de divers langage
(Picard, parisien, tourangien, poitevin,
Normand et champenois) mellay mon angevin.» [5])

Übrigens stimmte diesem Vorschlage R.'s auch der Philologe H. Estienne bei in seiner Abhandlung über die Ähnlichkeit des Französischen mit dem Griechischen.[6]) Schliesslich wiederholte auch noch Vauquelin die Lehre R.'s in folgenden Versen:

---

[1]) Pasquier, *Œuvres, lettre* XII. II, 476.
[2]) Estienne, *Precellence* p. 143.
[3]) Vauquelin, *Art poét.* II, v. 960.
[4]) Peletier, *Art poét.* p. 40.
[5]) Baïf, *Œuvres en rimes* p. 11.
[6]) Estienne, *Conformité* p. 21.

«L'idiome Norman, l'Angevin, le Manceau
Le François le Picard, le poli Tourangeau
Aprens, comme les mots de tous arts mecaniques
Pour en orner après tes Phrases Poëtiques.» [1])

Doch darf nach Vauquelin durch solche Anwendung dialektischer Wörter die Klarheit der Sprache keinen Eintrag erleiden:

«Amenant de Gascogne ou de Langedouy
D'Albigeois, de Provence un langage inouy.» [2])

Sodann will R. auch die in der älteren Sprache liegenden Schätze wieder heben.

Denn er ist keineswegs, wie man behauptet hat, ein Verächter der nationalen Vergangenheit. Ja, einmal spricht er sich sogar dahin aus, dass ihm ein altväterischer Meistersänger, der die *Romans de geste* durchblättere und an ihren altertümlich klingenden Worten Geschmack finde, noch lieber sei als ein pedantischer Federfuchser, welcher sich mit Spitzfindigkeiten der lateinischen Grammatik abplage; *«Encore vaudrait-il mieux, comme un bon bourgeois ou citoyen, rechercher et faire un lexicon des vieils mots d'Artus, Lancelot et Gauvin ou commenter le Roman de la Rose que s'amuser à je ne scay quelle grammaire latine qui a passé son temps»* (III, 36).

Alte und vergessene Worte dürfen also nicht, blos weil sie ein archaisches Gepräge haben, aus dem dichterischen Vokabulare zurückgewiesen werden: *«Tu ne rejetteras point les vieux mots de nos romans, ains les choisiras avecque meure et prudente election»* (VII, 310).

Schon Vida sagte in ähnlichem Sinne:

„Saepe mihi placet antiquis alludere dictis." [3])

---

[1]) Vauquelin I, v. 361—364.

[2]) Vauquelin II, v. 910.

[3]) Vida, *Ars poet.* III, v. 257.

Dub.[1]) und Peletier[2]) sprechen die gleiche Aufforderung aus, und auch Pasquier[3]) schliesst sich ihrer Meinung an.

Diese Vorliebe R.'s für archaische Worte und Provinzialismen hat ihren Grund darin, dass gerade sie bei seinem Suchen nach pittoresken Ausdrücken, *«mots significatifs»*, ihm sehr oft das Gewünschte darboten. Besonders ein Zug ist dabei charakteristisch; seiner Ansicht nach sind nämlich die alten Worte des pikardischen und wallonischen Dialektes hauptsächlich empfehlenswert wegen der ihnen innewohnenden Naivität des Ausdrucks: *»Outre je t'adverti de ne faire conscience de remettre en usage les antiques vocables et principalement ceux du langage wallon et picard, lequel nous reste par tant de siècles l'exemple naif de la langue françaisee»* (III, 32).

Ganz unbewusst fühlte sich R. von der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit der älteren, französischen Redeweise angezogen, also von den Eigenschaften, welche den Franzosen als Erbteil aus grauer Vorzeit geblieben sind. R.'s Ansicht von dem hohen Alter des wallonischen Dialektes teilt auch Vauquelin; sie rührt von Claude Fauchet her, der sie zuerst in seinem Buche über den Ursprung des Französischen aussprach.[4]) Auf diesen Fonds alter Ausdrücke wies R. auch in mündlicher Rede seine Genossen hin. D'Aubigné berichtet hiervon in seinem *Avertissement des Tragiques* und führt als eigene Worte des Meisters an:

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. VI, p. 129: *«Si tu ne voulois quelquefois vsurper, et quasi comme enchasser ainsi qu'vne Pierre precieuse, et rare, quelques motz antiques en ton Poëme .... Pour ce faire, te faudroit voir tous ces vieux Romans, et Poëtes Francoys ....»*

[2]) Peletier, p. 39: *«Il ne sera defendu de ramener quelquefois les mots anciens comme heberger etc.»*

[3]) Pasquier, *Œuvres* II, p. 47, nach Brunot, p. 249.

[4]) Vauquelin, *Art poét.* II, v. 959—961:

«Or l'Vualon estant tout le premier vulgaire
Et l'Italie et l'Espagne ont formé l'exemplaire
Du leur sur son Roman.»

Siehe ferner Claude Fauchet, *Recueil de l'origine* etc. L. I, ch. VII.

«Je vous recommande par testament que vous ne laissiez point perdre ces vieux termes, que vous les employiez et deffendiez hardiment contre des maraux qui ne tiennent pas élégant ce qui n'est point escorché du latin et de l'italien».[1])

Noch eine Freiheit räumt R. dem Dichter in Bezug auf die Benützung archaischer Vokabeln ein. Man braucht sie nämlich nicht immer genau in ihrer alten Form oder ehemaligen Bedeutung wieder aufleben lassen, — obwohl dies meistens der Fall sein wird — es steht einem vielmehr frei, sie modernisiert an Gestalt und Bedeutung wieder in Umlauf zu bringen. So sind vermutlich folgende Worte R.'s zu deuten: *«Si les vieux mots abolis par l'usage ont laissé quelque rejetton ... tu le pourras provigner, amender et cultiver»* (III, 33).[2]) Meistenteils freilich werde man sich des alten Wortes in der Weise bedienen, dass man mit seiner Hilfe durch Ableitung oder Zusammensetzung ein neues schaffe: *«Tu ne desdaigneras les vieux mots François, d'autant que je les estime toujours en vigueur, quoy qu'on die, jusqu'à ce qu'ils ayent fait renaistre en leur place, comme une vieille souche, un rejetton»* (VII, 335).

Solche Neubildungen seien zulässig bei jedem Worte, welcher Wortgattung es auch angehören möge: *«De tous vocables, qu'ils soient en usage ou hors d'usage, s'il reste encore quelque partie d'eux, soit en nos verbes, adverbes ou participes, tu le pourras par bonne et certaine analogie faire croistre et multiplier»* (VII, 335). Auch Vida hatte schon in diesem Sinne zur Schaffung von neuen Wörtern in folgenden Versen ermuntert:

> *„Nos etiam quaedam idcirco nova condere nulla*
> *Relligio vetat, indictasque effundere voces."*[3])

Gleichwohl will R. auch hier einer unbesonnenen Wortschaffung entgegentreten.[4]) Etwaiger Übereifer findet seine

---

[1]) Nach Petit de Juleville, Leçons etc. I, 171.

[2]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 47f:

> *„Dixeris egregie, notum si callida verbum*
> *Reddiderit junctura novum."*

[3]) Vida, III, v. 267.

[4]) Vergl. Cicero, *de oratore* III, 37: *„Tenuis orator nec in faciendis verbis erit audax ... et parcus in priscis."*

Schranken in dem Gesetze, dass jedes neugeschaffene Wort nach Analogie eines bereits im Volke kursierenden Prototyps gebildet sein müsse: «*D'avantage je te veux bien encourager de prendre la sage hardiesse d'inventer des vocables nouveaux, pourveu qu'ils soient moulez et façonnez sus un patron desja receu du peuple*»[1]) (III, 32). Endlich will R. auch dadurch auf sprachlichem Gebiete dem Dichter freiere Bewegung gestatten, dass derselbe ein und dasselbe Wort in verschiedener Funktion gebrauchen darf, wie z. B. *verve*, *verver*, *lobbe*, *lobber* (VII, 336).[2])

Wenn es nun dem Dichter erlaubt sein sollte, durch solch mannigfaltige Mittel einen poetischen Wortvorrat zu schaffen, so lag die Gefahr nahe, dass sich ein sogar nach Individuen verschiedenes Kauderwelsch ergeben würde, das schliesslich niemand mehr verständlich wäre. Eine solche Regellosigkeit lag aber nicht in R.'s Absicht; deshalb sucht er Garantien dafür aufzustellen, dass die Einheitlichkeit der Sprache gewahrt bleibe. Ein Hauptmittel hierfür sah er in der Verpflichtung des Dichters, sich dem «*usage*» anzupassen.[3]) Man war nun freilich damals nicht darüber einig, wo man diesen «*standard language*» finden konnte, obwohl Fabri schon sein Wesen ganz richtig angegeben hatte.[4]) Die einen meinten, beim gewöhnlichen Volke von Paris, die andern beim Parlamente und den Gelehrten, wieder andere beim Hofe.[5]) Diesen letzteren schloss sich auch R. an, was aus folgenden

---

[1]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 58 f.:
„*Licuit semperque licebit*
Signatum praesente nota producere nomen."

[2]) Siehe noch weitere Beispiele hiervon bei Nagel, *Baïf's Wortbildung*, in Herrig's Archiv LXI, 200—242.

[3]) Vergl. Horaz, *Ars poet.* v. 71 f.:
„ . . . ., *si volet usus*
Quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi."

[4]) *Art de rhetorique* (*ed. Héron*) I, 305: «*Le plus beau langaige qui soit, c'est le commun et familier qui n'est de haultz termes trop scabreux et escumez du latin ou de bas termes barbares qui ne sont cogneuz que en ung lieu.*»

[5]) Siehe Thurot, *La Prononciation française* I, 87 ff., und Brunot, p. 222.

Worten hervorgeht: «. . . *dialectes entre lesquels le courtisan est toujours le plus beau, à cause de la majesté du prince*» (III 34).

Auch Dub. hatte früher schon den Hof die «*seule escole où volontiers on apprent à bien et proprement parler*» genannt.[1]) Von dem daselbst herrschenden Sprachgebrauche sollte der Dichter namentlich nicht in Bezug auf die syntaktischen Gesetze abweichen. Deshalb untersagt R., in Befolgung der schon von Charles Fontaine gegebenen Vorschrift, jede Art von Inversion, insbesondere diejenige des Subjekts: «*Tu ne transposeras jamais les paroles ny de ta prose ny de tes vers; car notre langue ne les peut porter*» (III, 26). Peletier dagegen, der in dem Mangel an Inversionen eine Schwäche der französischen Sprache erblickte, meinte dass, «*qui voudra remedier à un tel défaut de notre langue*», sich um seine Muttersprache verdient machen würde[2]). Dub. huldigte in diesem Punkte ebenfalls einer freieren Ansicht und fand schön «*de mettre la charrue devant les bœufs*».[3])

Aus gleichen Gründen, wie oben (S. 113) erwähnt, verbot R. auch die Auslassung des Artikels[4]) und der Subjektsfürwörter vor Verbalformen. «*Tu n'oublieras jamais les articles et tiendras pour tout certain que rien ne peut tant défigurer ton vers que les articles delaissez; autant en est-il de pronoms primitifs, comme je, tu, que tu n'oublieras non plus*» (VII, 329). In diesem Falle stimmte ihm auch Dub. bei, indem er sagte: «*Garde toy aussi de tumber en vn vice commun, mesmes aux plus excellens de nostre Langue, c'est l'omission des Articles . . .*»[5]) Dagegen hat R. nichts einzuwenden gegen den Gebrauch des Adjektivs anstatt eines Adverbs bei Intransitiven, die Substantivierung des Adjektivs (*le vert* für *la verdure*) und diejenige des Infinitivs —, lauter Dinge, welche Dub.[6]) ebenso

---

[1]) Dub., *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*) I, 73.

[2]) *Art poét.* p. 40.

[3]) Siehe Brunot, p. 495.

[4]) Über den Gebrauch des Artikels herrschten im 16. Jahrh. verschiedene Ansichten; siehe hierüber Brunot, p. 337 ff., u. bezüglich der Fürwörter, l. c., p. 377 ff.

[5]) *Déf.* L. II, ch. X, p. 142.

[6]) *Déf.* L. II, ch. IX, p. 140.

wie Peletier[1]) schon früher dem Dichter zugestanden hatten. In das Belieben des letzteren stellte R. auch die Anhängung eines *s* in der 1. Pers. Sing. Präs. der auf einen Dentallaut endigenden Verba.[2]) Peletier dagegen hatte, der Unterscheidung halber, das *s* in der 1. Pers. überall gestrichen wissen wollen, nach Analogie von Formen wie *je tien*;[3]) die Auslassung des *e* beim Futur, auch in der Schrift, wurde von R. und Peletier zugelassen. «*Tu raccourciras les verbes trop longs comme donra, sautra . . . n'ayant en cela regle que ton aureille*» (VII, 328). Beide gestatteten also in orthographischer Hinsicht dem Dichter möglichst viel Spielraum. Für die von Peletier, Baïf und Meigret auf diesem Gebiete angeregten Reformbestrebungen empfand R. lebhaftes Interesse, obgleich er ebensowenig wie Dub. aus Scheu vor dem Publikum in seinen Werken orthographische Neuerungen anzubringen wagte (III, 36).[4])

Fassen wir nun kurz R.'s Vorschriften zusammen, so ergibt sich, dass er bei all seinen Neuerungsvorschlägen stets mit Besonnenheit und Mässigung vorgehen wollte. Dub. und selbst Peletier zeigten hierin nicht so viel Zurückhaltung; denn der letztere forderte z. B. den Dichter auf zur Bildung von Komparativen und Superlativen wie *grandieur* und *grandissime*.[5]) Nicht minder kühn in willkürlicher Behandlung der Sprache zeigten sich sodann R.'s Nachahmer, z. B. Du Bartas und Du Monnin, sowie der radikalste Theoretiker der Plejade, Jacques de la Taille.[6]) Dieser befürwortete die Verstümmelung von Wörtern, die Einführung von Neologismen, den übermässigen Gebrauch von Archaismen, sowie orthographische Willkürlichkeiten aller Art und dies alles nur, um die französische Sprache unter das Joch der antiken Quantitätsbestimmungen gewaltsam zu beugen. Solcher Ra-

[1]) *Art poét.* p. 38–39.
[2]) Siehe darüber Brunot, p. 409, u. Rons., VII, 332.
[3]) *Art poét.* p. 87.
[4]) Siehe Dub., *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*) I, 47 u. 49: «*Je loue grandement ceux qui ont voulu reformer l'orthographe*», welche er eine durch die Juristen («*Praticiens*») verdorbene nennt.
[5]) *Art poét.* p. 39.
[6]) Siehe hierzu Rucktäschel, p. 26/27.

dikalismus missfiel R. selber am meisten und hatte natürlich eine Reaktion zur Folge, die sich schon bei Vauquelin und Daigaliers, sodann deutlicher bei Deimier und am schärfsten bei Malherbe fühlbar machen sollte. Allein R. ist für diese Exzesse einzelner seiner Nachahmer nicht verantwortlich. Vielmehr bekunden alle seine sprachlichen Vorschriften seine Liebe zum heimatlichen Idiom, die, wie Opitz uns glauben machen will, soweit ging, dass er sich zwölf Jahre hindurch vom Griechischen fernhielt, um nicht seinen Stil zu verderben.[1] Wenn er sodann in der Sprache des Hofes eine Art französischer Normalsprache erblickte, so geschah dies nicht aus Servilismus, sondern es äussert sich hierin vielmehr das Bewusstsein der gewonnenen Reichseinheit, die naturgemäss auf eine sprachliche Einheit hindrängt: «*Aujourd'huy pour ce que nostre France n'obeist qu'à un seul Roy, nous sommes contraints, si nous voulons parvenir à quelque honneur de parler son langage*» (VII, 322). So verlangt auch Du Perron, ein Hauptkritiker des 16. Jahrhunderts, dass man sich bemühe «*à parler le langage de la cour en la quelle se trouve tout ce qu'il il y a de politesse dans le royaume*».[2] R.'s verhängnisvoller Irrtum bei seiner Sprachreform war, dass er glaubte, man könne dem Publikum eine poetische Sprache in kurzer Zeit aufzwingen, während eine solche sich doch nur allmählich aus der Volkssprache heraus entwickeln soll. Aber keineswegs waren seine Vorschriften dem Geiste der Sprache zuwider. Wir schliessen mit den Worten Darmesteter's: «*Il eût été heureux pour la langue de garder quelque chose de cette hardiesse et de cette témérité de R.*»[3])

---

[1]) Siehe Beráneck, l. c., p. 10.

[2]) Überhaupt liess man auch bei der sprachlichen Reform politische Rücksichten nicht ausser Spiel. So hatte schon Claude de Seyssel ein «*projet d'embellir la l. fr.*» ausgearbeitet (1509, veröffentlicht 1559), zum Teil auch in der Absicht, die Sprache zu befähigen, als ein Werkzeug der französischen Grossmachtpolitik zu dienen. Vergl. auch oben S. 51, Anm.; siehe ferner L. Geiger's Referat in der Beilage zur Allgem. Ztg. Nr. 264, 1894, u. H. Morf's Aufs. in der Ztschr. für neufrz. Spr. u. Litt. 1895. XVI, 281. (Abhdl.)

[3]) Darmesteter, *De la création* etc., p. 244. — Über Malherbe's Reaktion auf diesem Gebiete, siehe Brunot, p. 249—293.

2. Ausbildung des dichterischen Stils.

Der wesentlichste Bestandteil des dichterischen Stils ist der Wortschatz, nicht nur als Träger des Gedankeninhalts, sondern auch als die äussere Erscheinungsform des durch das Werk realisierten Kunstideals. Es ist demnach erklärlich, dass sich R. vorzugsweise mit dem Wortschatze als dem Grundelemente des Stils beschäftigt hat. Die poetische Sprache sollte aus erhabenen und sonoren Ausdrücken bestehen, die der Prosasprache fern sind und «*qui font batterie aux vers*» (III, 21). Allein er hat auch die anderen Bestandteile des dichterischen Stils erkannt und berücksichtigt. In dem Abschnitte über das Epos haben wir schon gesehen, welch hohen Wert R. dem rhetorischen Schmucke der dichterischen Diktion beilegt. Alle die dort (S. 62) angeführten Regeln über den Gebrauch von Metaphern, Figuren, Antonomasien, Beiwörtern und Gleichnissen haben natürlich für die Poesie überhaupt Geltung. Bekannt waren ihm diese dichterischen Effektmittel wahrscheinlich aus Cicero's rhetorischen Schriften (namentlich *de inventione rhetorica* und *ad Herennium* Lib. IV) oder aus Quintilian's Werken (L. X), vielleicht kannte R. auch schon des Aristoteles Ansichten über die Metaphern.[1]) Auf den Gebrauch derselben hatten schon Fabri[2]) im ersten Buche seiner Rhetorik und dann Vida hingewiesen:

„*Tu mille vias, tu mille figuras*
Nunc hanc, nunc aliam ingredere et mutare memento.“ [3])

Peletier widmet sodann den «*ornements de Poesie*» ein ganzes Kapitel.[4]) Dub. bespricht ebenfalls einzelne Arten ausführlicher, ist jedoch der Ansicht, dass man diese Dinge am besten aus den alten Klassikern lerne.[5]) Bezüglich der Wirkung dieses damals neumodischen Stiles auf das Publikum

---

[1]) Aristot. Poetik, Kap. XXI u. XXII.
[2]) Fabri, im Kapitel «*Couleurs*» (*ed. Héron*) I, 153 ff.
[3]) *Ars poet.* III, v. 35.
[4]) *Art poét.* p. 41—48.
[5]) Dub., L. I, ch. V, p. 64, u. L. II, ch. IX, p. 141.

erfahren wir von La Motte, dass der Leser, wenn er denselben einmal gekostet, «*s'en degoutera des autres tant qu'il ne voudra plus lire ny estimer autres ecrits*».[1] Die Eigenschaft aber, welche R. die wichtigste des dichterischen Stiles dünkt, ist die Sinnlichkeit des Ausdruckes, jene Plastik der Darstellung, welche den Reiz der antiken Literatur ausmacht. Die Mehrzahl der von ihm erlassenen Vorschriften, sei es, dass sie sich auf die Sprache oder auf rhetorische Ausschmückung beziehen. verfolgen eben den Zweck, die Darstellung plastisch zu gestalten. Im folgenden sollen nun noch einige weitere Ratschläge R.'s Erwähnung finden, die das gleiche Ziel verfolgen, aber mit anderen Mitteln. Es ist R. nämlich nicht entgangen, dass in dem Verhältnisse der Sprachlaute zu dem durch sie bezeichneten Gedankeninhalte manchmal ein gewisses plastisches Moment verborgen liegt, das der Dichter nur richtig anzuwenden brauche, um es poetisch wirksam zu machen. Er rät also dem Dichter, lautsymbolische[2]) Effekte, wo sie sich darbieten, nicht zu verschmähen. Durch den Hinweis auf die vergilischen Verse:

„*Una omnes ruere ac totum spumare reductis*
Convulsum remis rostrisque tridentibus aequor,"
(*Aeneis* VIII, 689 f.)

erläutert er obige Vorschrift, welche folgende Fassung hat: «*Je te veux advertir, lecteur, de prendre garde aux lettres, et feras jugement de celles qui ont plus de son et de celles qui en ont le moins. Car A, O, U et les consonnes M, B et les SS, finissants les mots et sur toutes les RR, qui sont les vrayes lettres héroïques, sont une grande sonnerie et batterie aux vers*» (III, 31). Auch Peletier[3]) beschäftigte sich schon mit der *harmonie imitative* und bezeichnete dieselbe mit dem griechischen Worte *hypotypose.* Pasquier[4]) empfahl ebenfalls dieses poetische

[1]) Jodelle, *Œuvres (ed. Marty-Laveaux)* p. 7.
[2]) Siehe darüber ten Brink, *Über die Aufgabe der Literaturgeschichte* p. 12.
[3]) *Art poét.* p. 45.
[4]) Pasquier, L. VII, ch. X, nach Pellissier, *Préf.* p. 25.

Hilfsmittel, und auch noch Vauquelin kam darauf zurück. R. selbst hat sich der Lautmalerei in seinen Werken gerne bedient. Aus ihnen können wir ferner ersehen, dass ihm auch die poetische Wirkung der Alliteration nicht unbekannt war, und dass er durch Anwendung derselben ebenfalls „eine gewisse Sinnlichkeit des Ausdrucks für das Gehör erzielen" wollte.[1])

Ein weiteres Erfordernis des dichterischen Stiles ist die Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks, sowie die Übersichtlichkeit in der Anlage des ganzen Werkes. Mit der Einteilung des Stoffes beschäftigt sich R. in dem Kapitel über die *«disposition»*, wo er in wenigen Worten die bereits von Sibilet und Peletier gekannte und aus Cicero entlehnte Definition dieses Begriffes angibt: *«Disposition est une ordonnance des choses inventées»* (VII, 325). Peletier hatte sich darüber ausführlicher geäussert und namentlich die relative Abhängigkeit der drei Begriffe *«invention, disposition élocution»* von einander an Beispielen aus Vergil darzuthun gesucht.[2]) Was dagegen die Klarheit in der Wahl der Worte anlangt, so warnt R. namentlich davor, dass, bei dem Streben nach poetischem Schwunge, man nicht in hohlen Bombast verfalle, ein Fehler, den man bei der damals beliebten Nachahmung italienischer und spanischer Muster leicht machte: *«Tu auras les conceptions grandes et hautes, comme je t'ay plusieurs fois adverti et non monstrueuses ny quintessencieuses comme sont celles des Espagnols»* (III, 31).[3])

Welch andere Mängel und Gebrechen sonst noch der Dichter zu meiden habe, führt R. nicht weiter aus; Peletier[4]) aber und vor ihm schon Fabri[5]) hatten den *vices de la poésie* eine eingehende Besprechung gewidmet.

---

[1]) Einige Beispiele von Alliteration bei R. zählt Lange aus der *Franciade* auf, p. 35. Im 18. Jahrhundert schrieb M. de Piis ein ganzes Lehrgedicht über die Verwendung der *harmonie imitative* in 4 Gesängen. 1785. Siehe Viollet le Duc p. 11.

[2]) *Art poét.* p. 19.

[3]) Vergl. noch R. VII, 308 u. 322, sowie Vida III, v. 15: „*Verborum imprimis tenebras fuge nubilaque atra.*"

[4]) *Art poét.* p. 41 u. 50—52.

[5]) *Art poét. (ed. Héron)* II, 112—133.

R. zeigt sich also auch in Bezug auf den Stil als Anwalt des *bon sens*, dem eitles Wortgeflunker ebenso unerträglich scheint wie die Missachtung des notwendigen poetischen Schmuckes.[1]) Gleich fern von falschem Pathos und trockener, philisterhafter Ausdrucksweise, bestimmt R. seinen stilistischen Standpunkt in folgenden, an seinen Lehrer Daurat gerichteten Versen:

«*Je n'aime point ces vers qui rampent sur la terre*
Ny ces vers ampoullez, dont le rude tonnerre
S'envole outre les airs, les uns font mal au cœur
Des liseurs dégoustez, les autres leur font peur:
Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style.
Tel fut celuy d'Homère et celuy de Virgile.» (V, 349.)

Eine solche Ansicht von der Beschaffenheit des poetischen Stiles ist der beste Beweis dafür, dass das Studium der antiken Literaturen nicht fruchtlos für R. gewesen ist. Denn die vornehmste stilistische Lehre, welche das Altertum uns geben kann, ist doch zweifelsohne die, dass wir die Wichtigkeit der Form erkennen und sie wieder in das richtige Verhältnis zum Inhalt setzen, und ferner die, dass der Schriftsteller in all seinem Thun sich vom Extreme fernhalten muss, wenn er ein wahres Kunstwerk schaffen will.

---

[1]) Über R.'s Verstösse gegen diese, seine eigene Lehre, siehe Günther, p. 81; über die beabsichtigte Dunkelheit seiner Oden, siehe Gandar, p. 90.

Kapitel V.

Der Vers.

---

§ 1.
Die Versarten.

a) Der Alexandriner.

Was zunächst das Wesen des Verses anlangt, so haben sich R. und Dub. darüber recht unklar ausgedrückt und ebensowenig hatten ihre Vorgänger davon verstanden.[1]

Derjenige Vers nun, welcher in der französischen Poesie eine vorherrschende Stellung einnimmt, ist bekanntlich der Alexandriner oder Zwölfsilber. R. kommt das Verdienst zu, ihn wieder zu allgemeiner Verwendung gebracht zu haben, nachdem er im vorhergehenden Zeitraume so vernachlässigt worden war, dass Fabri ihn bereits *«une antique machine de rimer»* nannte.[2] R. selbst rühmt sich seiner Verdienste um den Alexandriner in der ersten Vorrede zu seiner *Franciade: «lesquels vers j'ay remis le premier en honneur»* (III, 11).

In der Struktur desselben schlägt er keine Neuerungen vor. Der Charakter des Alexandriners erfordert nach seiner Meinung, dass man der Rede einen gewissen Schwung verleihe, weil sie sonst der Prosa allzu nahe komme: *«La composition des Alexandrins doit estre grave, hautaine et (s'il faut*

---

[1]) Siehe *Déf.* L. II, ch. VII, p. 131.

[2]) Siehe Fabri, (*ed. Héron*) II, 3.

ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres et sentiraient la prose s'ils n'estoient composez de mots eslus, graves et resonans et d'une ryme assez riche» (VII, 330).

Der Alexandriner ist schon seiner Geschichte nach zum epischen Versmasse bestimmt. Auch R. ist dieser Ansicht; er nennt ihn geradezu den *vers héroïque.* Durch die Beschäftigung mit der antiken Literatur war er zur Einsicht gelangt, dass die Wahl des Verses nicht gleichgültig sei, und jede Gattung der Poesie ihren besonderen, eigentümlichen Rhythmus und Vers verlange: *«Tout ainsi que les vers Latins ont leurs pieds, comme tu scais, nous avons en notre Poësie Françoise . . . une certaine mesure de syllabes, selon le dessein des carmes que nous entreprenons composer»* (VII, 322).

Wie kommt R. nun trotzdem dazu, in seiner *Franciade* den Zehnsilber zu gebrauchen?[1]) In seiner Jugend, und noch um das Jahr 1565, als sein *Abrégé de l'Art poétique* entstand, war er für die Verwendung des Alexandriners im Epos, obwohl er bereits um diese Zeit an seiner *Franciade* arbeitete. (Siehe VII, 331 und III, 15.) Allein schon in der ersten Vorrede zu seinem Epos (entstanden vor oder im Jahre 1572) kommt er von der Wertschätzung des Zwölfsilbers zurück. Zwei Gründe veranlassten ihn, wie er selbst sagte, von der Wahl dieses Verses in seiner *Franciade* abzusehen. Zunächst besitze der Alexandriner vielzuviel Ähnlichkeit mit der Prosarede. Er fürchte, an dieser Klippe Schiffbruch zu leiden trotz aller Kunst, die er auf Reim, Rhythmus und Sprache verwenden würde. Bei der grossen Ähnlichkeit zwischen dem Rhythmus des Zwölfsilbers und der jambenartig sich fortbewegenden Melodie oder *Cantilène* der gewöhnlichen Prosarede ist diese Gefahr für das Französische allerdings begründet, andererseits ergibt sich daraus für den mit musikalischem Ohre begabten Dichter eine gewisse Mühelosigkeit des Versemachens. Diese Leichtigkeit der Produktion schreckte R. in zweiter Linie davon ab, den Alexandriner zu gebrauchen. In einem so erhabenen Werke, das die Frucht langjähriger Arbeit, tiefer Gelehrsamkeit, emsigen

---

[1]) Siehe hierzu Gandar, p. 58f.

Fleisses darstellte, schien ihm dieser Vers, der sich gleichsam von selbst einstelle, gewissermassen am unwürdigen Platze zu sein: *«Il m'eust été cent fois plus aisé d'escrire mon œuvre en vers alexandrins qu'aux autres, d'autant qu'ils sont plus longs et par consequent moins sujets, sans la honteuse conscience que j'ay, qu'ils sentent trop leur prose»* (III, 11).

Trotz all dieser Gründe scheinen die damaligen Kritiker die Wahl des zehnsilbigen Verses nicht gebilligt zu haben. R. hat diese Vorwürfe nicht gleichgültig aufgenommen. Um sich zu rechtfertigen, bringt er aber eine Entschuldigung vor, die einer Selbstanklage sehr ähnlich sieht. In einem Zusatze (der sich jedoch nur in einer einzigen Ausgabe seines *Art poétique* findet (1573)) zum Artikel *«Des vers alexandrins»* erklärt nämlich R. ganz offen, dass er den Zwölfsilber in seinem Epos habe verwenden wollen, allein auf Befehl des Königs Karl IX. den Zehnsilber habe gebrauchen müssen: *«Il s'en faut prendre à ceux qui ont puissance de me commander et non à ma volonté; car cela est fait contre mon gré, espérant un jour la faire marcher à la cadence Alexandrine; mais pour cette fois il faut obéir»* (VII, 330/31).[1]

Sollte sich nicht in dieser Erklärung ein Geständnis des Unwillens darüber verbergen, dass seine *Franciade* bei ihrem Erscheinen nicht den durchschlagenden Erfolg fand, den er erhofft hatte? Jedenfalls steht die Thatsache fest, dass er in der später entstandenen zweiten Vorrede zu seiner *Franciade* die Ablehnung des Zwölfsilbers mit den oben angeführten inneren Gründen wieder zu motivieren sucht und jener äusseren Beeinflussung nicht mehr Erwähnung thut. In dieser zweiten Vorrede erläutert er in ausführlicher Weise die schon angedeuteten Motive, vergleicht den Zwölfsilber nicht mehr mit dem antiken Hexameter, sondern mit den Senaren der Tragiker und beschränkt seinen Gebrauch auf das Drama und auf Übersetzungen, wo in der That Vers und Dichtung sich der Prosarede nähern können: *«Il ne faut t'esmerveiller, lecteur, de quoy je n'ay composé ma Franciade en vers Alexandrins, qu'autrefois en ma jeunesse, par ignorance, je pensois tenir en*

[1]) Siehe auch Stengel, Grundriss d. rom. Philol. 1893, II, 30.

nostre langue le rang des carmes héroïques; encore qu'ils respondent plus aux senaires des tragiques qu'aux magnanimes vers d'Homère et de Virgile . . . Depuis j'ai veu . . . que je m'estoie abusé; car ils sentent trop la prose très facile et sont enervéz et flaques, si ce n'est pour les traductions . . . » (III, 11, 15 f.). Übrigens besteht er nicht einmal auf der zuletzt geäusserten Ansicht und stellt es dem Dichter anheim, den Zwölfsilber auch anderswo zu gebrauchen: «*J'en laisse à chacun son libre jugement pour en user, comme il vaudra*» (III, 11). Bei dieser Sachlage ist es höchst wahrscheinlich, dass R. bei der Wahl des Zehnsilbers nicht minder aus freiem Entschlusse als auf fremde Einwirkung hin gehandelt hat und dass wohl beide Faktoren ihn zu diesem Fehlgriffe schlimmster Art veranlasst haben.

Von den andern Theoretikern der Plejade kommt Dub. überhaupt nicht darauf zu sprechen, welcher Vers für das Epos sich am besten eigne. Peletier jedoch ist entschieden für den Zwölfsilber im heroischen Gedichte, wo allein derselbe «*son vrai et propre usage*» finde.[1] Er begründet die Ablehnung des Zehnsilbers damit, dass die Reimwörter zu rasch auf einander folgen, und in einem Worte, der kurze Vers sich mit der epischen Breite schlecht vertrage.

Vauquelin endlich, der in jüngeren Jahren, aus Achtung für den Meister, den Zehn- und Zwölfsilber zugelassen hatte, spricht sich später ebenfalls entschieden für den Alexandriner aus und wagt sogar, den Anfang der *Franciade*, ins zwölfsilbige Versmass umgedichtet, seinem *Art poétique* beispielsweise einzuverleiben.[2]

b) Die anderen Versarten.

Der Zehnsilber oder *vers commun* findet, nach R.'s Ausführungen, vorzugsweise in der lyrischen Poesie Anwendung; jedoch sei auch der Alexandriner für lyrische Dichtungen keineswegs ungeeignet: «*Or comme les Alexandrins sont propres*

[1]) *Art poét.* p. 57.
[2]) *Art poét.* I, v. 507 u. II, v. 106.

pour les sujets héroïques, ceux-cy (les vers communs) sont proprement naiz pour les amours, bien que les vers Alexandrins reçoivent quelquefois un sujet amoureux» (VII, 331).

Für die höhere Lyrik, wie Oden und Hymnen, kommen Verse mit beliebiger Silbenzahl in Betracht, da sich solche am besten zur musikalischen Komposition eignen: «*Tels vers sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instruments*» (VII, 332).

Über die für die einzelnen Gattungen passenden Versmasse ausführlicher zu sprechen, konnte R. sich erlassen, nachdem hierüber Sibilet im fünften Kapitel,[1]) und nach ihm Peletier in Anlehnung an Horazens *Ars poetica* (v. 73—85) eingehende Vorschriften gegeben hatten.[2])

§ 2.

Die Versbehandlung.

a) Reim-, Vers- und Strophenbau.

Den Reim definiert R. als «*une consonnance et cadence des syllabes tombantes sur la fin du vers*» (Art poét. VII, 356). Weiter gehende Spekulationen über dessen Wesen und Herkunft scheint R. nicht angestellt zu haben.

Peletier meint, der Ursprung desselben sei zwar unbekannt, aber immerhin sei der Reim für den französischen Dichter eine absolute Notwendigkeit.[3])

Später spricht sich sodann Vauquelin im Anschlusse an Fauchet dahin aus, dass der Reim eine Erfindung der Kelten und zu den andern Völkern von Gallien aus gekommen sei.[4]) Nach R. soll der Reim reich sein, d. h. auch die vortonige Silbe umfassen (VII, 356). Diese Forderung hatte auch schon Dub. gestellt, der dabei zum erstenmal den Ausdruck *riche* gebraucht: «*Quand à la Rythme, ie suy'*

[1]) Pellissier, *Préf.* p. 13.
[2]) *Art poét.* p. 56/57.
[3]) *Art poét.* p. 54.
[4]) *Art poét.* I, v. 600.

d'opinion, qu'elle soit riche».[1]) Ihm schliesst sich sodann Peletier an, der die *ryme riche* auch noch mit dem Namen *ryme exquise* belegt.[2]) Dub. hatte jedoch ausdrücklich vor weiteren Reimspielereien gewarnt, so z. B. vor den *rymes équivoques*, ferner die Reimverbindung von Simplex und Kompositum, sowie, nach des Infortunatus[3]) Vorgange, diejenige von Längen und Kürzen (*maître*: *mettre*) geradezu verboten.[4])

Bei der Aneinanderreihung der Verse stellt R. als Gesetz auf, den Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen sorgfältig einzuhalten: *«A l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins et feminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propre à la Musique»* (VII, 320).

Schon lange indessen vor R. bestand der Gebrauch, mit männlichen und weiblichen Reimen abzuwechseln. Die erste Verslehre, welche dessen Erwähnung thut, ist die von Eustache Deschamps (1392). Er empfiehlt diesen Wechsel namentlich in der Balladendichtung.[5]) In dem *Art de rhetorique* des **Infortunatus** (1500) wird ebenfalls von der *alternance des rimes* gesprochen, jedoch bereits ohne Beziehung auf eine bestimmte Kunstgattung. Molinet bestätigt wiederum den erwähnten Gebrauch in seinem *Art de rhetorique* (1524).[6]) Durch Bouchet's Worte:

> *«Je treuve beau mettre deux feminins*
> *En rime plate avec deux masculins,*
> *Semblablement quand on les entrelasse*
> *En vers croisés.»*[7])

wurde das Gesetz dahin formuliert, dass immer zwei verschiedengeschlechtige Verse in gekreuzten Reimpaaren aufeinander folgen sollten (1537).

---

[1]) *Déf.* L. II, ch. VII, p. 130. Siehe hierzu die irrige Behauptung im Grundriss d. rom. Philol. II, 65.

[2]) *Art poét.* p. 54.

[3]) Siehe Langlois, *De artibus rhetor.* etc., p. 68.

[4]) *Déf.* L. II, ch. VII, p. 130.

[5]) Langlois p. 12.

[6]) Ibd. p. 84.

[7]) Bouchet, *Épitres familières* Nr. 107; nach **Banner**, *Über den Wechsel* etc. p. 26.

Dub. spricht sodann in seiner *Défense* ebenfalls von diesem Gesetze, macht aber aus dessen Beobachtung keine Gewissenssache, obwohl auch er in demselben ein Kennzeichen der neuen Poesie zu erblicken vermeint.[1]) Peletier ist in diesem Punkte ebensowenig formell wie Dub., doch erklärt er ebenfalls diese Regel für eine löbliche Neuerung, besonders in der Sonettdichtung.[2]) So sehen wir also, dass bei Aufstellung dieser Vorschrift R. zahlreiche Vorgänger gehabt hat, und wir unterlassen deshalb den Versuch, die oben mit «*quelqu'un de ce temps*» bezeichnete Persönlichkeit unter ihnen zu ermitteln.

Um dem Dichter das Reimen zu erleichtern, verlangte R., dass ausschliesslich der Laut eines Wortes und nicht dessen Orthographie berücksichtigt werde, eine Meinung, die schon Infortunatus geäussert hatte.[3]) Dem entsprechend gestattete R. z. B. Wörter auf *or* und *ort* durch den Reim zu verbinden (VII, 328).

Ohne solche Freiheiten müsse der Dichter, wie R. glaubt, oft auf viele schöne Gedanken verzichten; überhaupt sei der Reim von untergeordneter Bedeutung gegenüber der dichterischen Sprache und Fiktion: «*Je voy le plus souvent mille belles sentences et mille beaux vers perdus par faute de telle hardiesse* etc.» (VII, 326 und 328).

Und in der That erfreute sich die Mehrzahl der Plejadendichter in hohem Grade der Gabe des Reimes, so dass dieser Teil des poetischen Werkes ihnen nur geringe Mühe verursachte und sie noch nicht solcher Hilfsmittel bedurften, wie Jean le Fèvre deren eines in seinem *Dictionnaire des rimes* später veröffentlichte.[4]) Dem Dichter Peletier dagegen machte die Auffindung eines Reimwortes einige Schwierigkeit; jedoch habe dies das Gute für sich, meint er, den Dichter zu einer genaueren Fassung des Gedankens zu zwingen; auf jeden Fall aber sei dieser Umstand ihm nie

[1]) *Déf.* L. II, ch. IX, p. 142/143.

[2]) Peletier, p. 62.

[3]) Langlois, l. c., p. 69.

[4]) Siehe Viollet le Duc, p. 16.

hinderlich gewesen an der Einstreuung schöner, poetischer Sentenzen in sein Werk.[1])

Schliesslich erwähnen wir noch, dass sowohl Dub. als auch Peletier bereits reimlose oder Blankverse kennen und zulassen, ohne sie jedoch dem angehenden Dichter zu empfehlen.[2])

Hinsichtlich der in einem Verse zulässigen Silbenzahl ersehen wir aus R.'s Werken, dass er Verse aus fünf bis zwölf Silben gebildet hat, aber nie solche aus vier Silben oder gar weniger. Auch Peletier und späterhin Vauquelin hielten Verse von geringerer Silbenzahl für unpoetisch.[3]) Zur Verwendung des elfsilbigen Verses, der den antiken Hexameter ersetzen sollte, hatte besonders Dub. aufgefordert: *«Adopte moy aussi . . . ces coulans, et mignars Hendecasyleables, à l'exemple d'vn Catule.»*[4])

Ausserdem versuchte Baïf einen fünfzehnsilbigen Vers einzubürgern, der sich wieder besonders für die Musik eignen sollte, den sogenannten «vers baïfin». Er kündigte denselben folgendermassen an:

«Muse, . . . favorise ma hardiesse,
Je veux donner aux Français un vers de plus libre accordance,
Pour le joindre au lut sonné d'une moins contrainte cadence.»[5])

In Bezug auf den Strophenbau gewährt R. ebenfalls volle Freiheit. Seine Strophen sind entweder aus gleichsilbigen oder verschiedensilbigen Versen gebildet und umfassen vier bis neun Zeilen, ja selbst einige zwanzigzeilige Strophen finden sich unter seinen Oden. Bei ihrem Aufbau verband R. die Verse in allen möglichen Reimverkettungen. Dabei hat er sich auch nicht davor gehütet, das zusammengehörige Reimpaar durch andere dazwischengeschobene Verse weit auseinander zu zerren, wovor, als einer Verletzung des Ohres,

---

[1]) *Art poét.* p. 55.
[2]) *Déf.* L. II, ch. VII, p. 132, u. Peletier, *Art poét.* p. 59.
[3]) *Art poét.* p. 57.
[4]) *Déf.* L. II, ch. IV, p. 118
[5]) Baïf, *Œuvres* p. 35f.

Peletier besonders warnte.[1]) Nur die einzige Regel stellte R. in Bezug auf die Strophenbildung auf, dass die an gleicher Stelle stehenden Verse in einem aus mehreren Strophen bestehenden Gedichte immer gleichgeschlechtig sein sollen (VII, 326).

b) Der Rhythmus.

Wie für den Reim, so gibt es auch für den Rhythmus keine höhere Instanz als das Ohr. Seiner Unfehlbarkeit darf der Dichter vertrauen: «*Gardant tousjours une certaine mesure consultée par ton aureille, laquelle est certain juge de la structure des vers*» (VII, 333/34).

Um den rhythmischen Gang eines Verses zu erleichtern, gibt R. den Rat, die Häufung von einsilbigen Wörtern im gleichen Verse zu vermeiden [«*Tu éviteras aussi l'abondance des monosyllabes en tes vers pour estre rudes et mal plaisans à ouir* (VIII, 328)], die drei oder mehrsilbigen Wörter auf *ion* wegen ihres schleppenden Rhythmus vom gleichen Verse auszuschliessen, was auch schon Infortunatus empfohlen hatte,[2]) und andererseits Synkopierungen sowie Elidierungen bisweilen vorzunehmen, wie z. B. *donnrai* für *donnerai*; lauter Winke, die sich auch schon bei Peletier finden.[3])

c) Der Hiatus.

Hinsichtlich des Hiatus hat R. im Laufe der Zeit seine Meinung gewechselt. Zuerst hielt er ihn für fehlerhaft und wollte ihn untersagen: «*Tu éviteras autant que la contrainte de ton vers le permettra, les rencontres de voyelles et diphtongues qui ne se mangent point; car telles concurrences de voyelles font les vers merveilleusement rudes en nostre langue*» (VIII, 237). Später jedoch gelangt er durch die Lektüre der antiken Dichter zu der Überzeugung, dass auch im Hiatus sich dichterische Schönheit bergen könne und ändert seine frühere Ansicht

[1]) Peletier, p. 56.
[2]) Langlois, p. 33.
[3]) Peletier, p. 86.

dahin ab, «*que cela n'estoit point mal séant*» (III, 26). Die übrigen Theoretiker der Plejade behandelten diese Frage überhaupt nicht eingehend.

d) Die Cäsur.

Bezüglich des Platzes der Cäsur wollte R. an dem Gebrauche, der schon lange vor ihm bestanden, und den auch Peletier schon angegeben hatte,[1]) nichts geändert wissen; demnach sollte der Zehnsilber nach der vierten, und der Zwölfsilber nach der sechsten Silbe, die übrigen Verse aber überhaupt keine Cäsur haben.

Was die Beschaffenheit der Cäsur anlangt, so hält auch R. die *couppe feminine* für unerlaubt und erneuert deren Verbot durch Anführung eines speziellen Falles: «*Tu dois oster la derniere e feminine, tant de vocables singuliers que pluriers qui se finissent en ce et en ces, quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers*» (VII, 326). Von einer wegen des *e sourd* fehlerhaften Cäsur hatte zuerst Jacobus Magnus in seinem *Art de rhetorique* gesprochen (1425). Gleichwohl stellt er es in das Belieben des Dichters, das dumpfe *e* als cäsurtragende Silbe zu gebrauchen oder nicht.[2]) Jean le Maire verzichtet sodann bereits auf den Gebrauch der *couppe feminine* in seinen poetischen Werken.[3]) Gracien du Pont (1539) verlangt vom Dichter ganz formell die alleinige Anwendung der männlichen Cäsur.[4]) Sibilet wiederholt diese Vorschrift,[5]) und Dub., der sich in seinem Manifeste mit solchen Detailfragen überhaupt nicht gern befasst, verweist ausdrücklich den angehenden Dichter hinsichtlich der «*couppes feminines, Apostrophes, Accens, l'e masculin et l'e feminin et autres telles choses vulgaires*» auf die poetischen Lehrbücher seiner Vorgänger.[6]) Peletier kommt ebenfalls auf die Beschaffen-

[1]) Peletier, p. 57.
[2]) Langlois, p. 19.
[3]) Pellissier, *Préf.* p. 6; u. Birch-Hirschfeld, Geschichte der frz. Litt. etc. I, 73.
[4]) Langlois, p. 85.
[5]) Pellissier, *Préf.* p. 13.
[6]) *Déf.* L. II, ch. IX, p. 138.

heit der Cäsur zu sprechen und schreibt die männliche Cäsur vor, d. h. die Elidierung eines dumpfen *e* vor folgendem, vokalischem Anlaut. [1]) R. hatte also in diesem Punkte nichts weiter zu thun, als durch das Ansehen seiner Dichterautorität eine schon oftmals gegebene Regel zu sanktionieren. Anders verhält es sich mit dem Verbote des syntaktischen *Enjambement* innerhalb einer Verszeile. Diese Vorschrift ging zuerst von Peletier aus, der aber nur einen speziellen Fall anführte, wenn er die proklitischen Wörter *me, te, se, le,* etc. nicht in die Cäsur zu stellen erlauben wollte.[2]) R. formulierte alsdann diese Regel folgendermassen: «*Sur toute chose je te veux bien advertir . . . . que les quatre premieres syllabes du vers commun ou les six premieres des Alexandrins soient façonnées d'un sens aucunement parfait, sans l'emprunter du mot suivant*» (VII, 331). Demgemäss soll also jede der durch die Cäsur entstandenen zwei Vershälften ein syntaktisches Ganze bilden.

e) **Das Enjambement.**

Wenn R. schon im Innern des Verses kein Übergreifen des Sinnes dulden wollte, so ist zu erwarten, dass er dieses Verbot auch auf die ganze Verszeile ausdehnte und ein Zerreissen des Sinnes durch den rhythmischen Einschnitt am Versende nicht zuliess. Sogar der sonst nicht eben an Regeln haftende Dub. untersagte in seiner *Défense* das *Enjambement,* weil dadurch die «*sentence trop abruptement couppée*»[3]) erscheine. Allein R. blieb seiner Ansicht auch in diesem Punkte nicht treu. Das Beispiel der Alten stimmt ihn zu einer milderen Anschauung: «*J'ay esté d'opinion en ma jeunesse que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estoient pas bons en nostre poësie; toutes fois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des autheurs grecs et romains*» (III, 26).

Blicken wir nun auf R.'s metrische Regeln zurück, so

[1]) Peletier, p. 58.
[2]) l. c., p. 58.
[3]) Dub. (*ed. Marty-Laveaux*) I, 52.

ergibt sich die Wahrnehmung, dass ihn bei deren Aufstellung vornehmlich zwei Gesichtspunkte leiteten. Wie bereits oben [1]) angedeutet, lag ihm daran, die Poesie mit der Musik möglichst innig verbunden zu sehen. Beide Künste sind für einander geschaffen und sollen sich gegenseitig ergänzen: *«En faveur desquels [la Musique et accord des instruments] il semble que la Poësie soit née; car la Poësie sans les instruments ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix»* (VII, 320).

Doch genügte es ihm, auf diese Verbindung von Poesie und Musik als ein notwendiges Erfordernis der neuen Dichtung hingewiesen und sie als praktischer Dichter bethätigt zu haben. Vom theoretischen Standpunkte aus beschäftigte sich besonders Baïf mit dieser Sache. An Vorläufern, welche diesem den Gedanken einer solchen Verschmelzung von Poesie und Musik nahe legen konnten, fehlte es jedoch unter den früheren französischen Poetikenschreibern nicht. Schon Eustache Deschamps sagte: *«Nous avons deux musiques dont l'une est artificielle, l'autre est naturelle; on appelle «musique de bouche» en proferant paroles metrifiées.»* [2]) Auch Gracien du Pont nennt die Rhetorik *«une espece de musique»* und erörtert die Verwandtschaft beider Künste.[3]) Aber auch speziell der Gedanke, die antike Metrik ins Französische einzuführen, hatte schon im 15. Jahrhundert einzelne Dichter zu einem Versuche angelockt. Abgesehen von einer nicht auffindbaren Homerübersetzung in Hexametern, die Aubigné in seiner Jugend gesehen haben will, hat Michel de Boteauville bereits 1497 einen *Art de metrifier français* in metrischen Versen geschrieben.[4]) Sibilet billigt solche Verse nicht,[5]) Dub. jedoch betrachtet sie mit Wohlgefallen; auch Peletier heisst diesen Versuch willkommen, obgleich

---

[1]) Siehe p. 72.

[2]) Langlois, p. 111.

[3]) Langlois, p. 112.

[4]) Thomas, A.: *«M. de B. et les 1ers vers fr. mesurés»*, in: *Annales de la Faculté des lett. de Bordeaux*, 5e année, No. 3.

[5]) Pellissier, *Préf.* p. 18.

er ihm wegen der damaligen Regellosigkeit in der französischen Orthographie kaum viel Glück prophezeit.[1]) Jodelle veröffentlicht 1553 bereits mehrere Disticha, Pasquier (1556) eine Elegie. Jacques de la Taille stellt sodann in seiner *Manière de faire des vers* (1572) die nötigen Quantitätsregeln für das Französische auf, in der Hoffnung, den nicht gelehrten *rimasseurs* dadurch gründlich die Poesie zu verleiden. Aber originell an Baïf ist seine Ansicht, durch Einführung der antiken metrischen Gesetze der französischen Poesie einen musikalischen Charakter verleihen zu können. Die Thatsache, dass er eine Akademie nur zu diesem Zwecke gründen konnte, beweist, dass auch noch andere Männer aus dem Gelehrten- und Dichterstande seinem Gedanken zustimmten. Und in der That gehörten dieser Akademie ausser R. die bedeutendsten Gelehrten und Musiker jener Zeit an. R. selbst dichtete zwei Oden, in denen er, freilich unter Beibehaltung des Reimes, die sapphische Strophe nachzuahmen suchte; doch kam man mit den metrischen Versen nicht recht vorwärts; der letzte Theoretiker der Plejade, Vauquelin, ist nicht sehr dafür eingenommen, was aus folgenden Versen hervorgeht:

> *«Je ne scay si ces vers auront authorité,*
> *C'est à toy d'en parler, sage Postérité.»* [2])

Nur der auch noch im 17. Jahrhundert der Plejade treugebliebene Du Gardin gibt als Anhang zu seinen *«Premières adresses du chemin de Parnasse»* wiederum eine Anleitung *«pour faire marcher les vers français sur les pieds des auteurs latins.»* [3])

Ausser dem musikalischen Elemente wollte R. noch ein

---

[1]) Peletier, p. 59.

[2]) *Art poét.* II, v. 849/850.

[3]) Viollet le Duc, p. 6. Über die Beteiligung der anderen Plejadendichter und sonstigen Zeitgenossen R.'s an Baïf's Versuche, siehe Bellanger, ch. II, *«les vers mesurés»*; Gandar, p. 86; Müller: *Über die metrischen Verse des 16. Jahrh.*; Nagel: *Die metr. Verse Baïf's*, und endlich die *Einl. zu Groth's Ausgabe von Baïf's Psaultier.* Heilbronn 1888.

anderes Prinzip in der Versbehandlung zur Geltung bringen: es lag ihm am Herzen, dass dem Dichter in Bezug auf die Technik des Verses möglichst viel Spielraum zugewiesen werde. Während er in grammatischer und syntaktischer Beziehung die genaue Befolgung der Regeln der gebildeten Umgangssprache verlangt und poetische Lizenzen nur ausnahmsweise zulässt: «*Je suis d'advis de permettre quelque licence à nos poëtes françois, pourveu qu'elle soit rarement prise* . . . .» (III, 26), soll der Dichter in Bezug auf Reim, Versbau und Rhythmus keinerlei Vorschriften unterworfen sein. Der Wohlklang sei sein einziges Gesetz. Denn der metrische Teil des Dichterwerks sei schliesslich doch nur nebensächlich im Verhältnis zum Ganzen. Die Sprache und der Inhalt sind seiner Ansicht nach die Hauptsache: «*La fable et fiction est le sujet des bons poëtes* . . . . *et les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur*» (VII, 324 f.). Die Zurücksetzung des metrischen Teiles der Poesie hinter Sprache und Inhalt wurde auch von Vituperan[1]) gut geheissen, und später kamen Melle de Gournay sowie Lancelot[2]) nochmals mit Nachdruck auf diese Lehre ihres bereits vergessenen Meisters zurück.

[1]) Vituperan, I, ch. XVII, p. 64.
[2]) Siehe Rucktäschel, p. 21.

Kapitel VI.

Ergebnisse.

a) Literarische Geschmackswandlungen im 16. Jahrhundert.

Wenn wir die einzelnen Phasen des literarischen Wandlungsprozesses, den Frankreich im 16. Jahrhundert durchmachte, näher ins Auge fassen, so lassen sich innerhalb desselben zwei grosse Abschnitte unterscheiden, von denen der erste — das Zeitalter Rabelais' und Marot's — ungefähr bis 1547 sich erstreckt, der zweite — das Zeitalter R.'s und Montaigne's — ungefähr bis zum Jahre 1590 läuft.

Zur Zeit, als die Kriegszüge der Franzosen nach Italien ihren Anfang nahmen, herrschte in Frankreich die von der burgundischen Schule ausgehende Dichtungsweise vor. Grosse Gewandtheit im Auffinden von Reimen und in künstlicher Aneinanderreihung derselben bei geringem geistigen Gehalte sind die Kennzeichen dieser Dichterschule.[1]) Am Anfange des 16. Jahrhunderts sind Jean Meschinot, Molinet, Alain Chartier und Jean Marot[2]) die bedeutendsten Poeten. Ihre Poesie blieb noch völlig unbeeinflusst von der Renaissance und deren Vertretern, welche bereits in stattlicher Anzahl am Hofe Ludwig XII. verkehrten und an

[1]) Näheres hierüber bei Richter: *„Die franz. Lit. am Hofe der Herzöge v. Burgund“*, Diss. Halle 1882.

[2]) Weitere Dichter jener Zeit bei Birch-Hirschfeld, p. 5.

dessen Gemahlin Anne de Bretagne eine fürsorgliche Beschützerin hatten.[1]) So gehörten gleichsam zum königlichen Hofstaat folgende bedeutende Humanisten:

Paulus Aemilius, der *orateur et chroniqueur du roi*, Claude de Seyssel, der Biograph Ludwig XI., Laskaris, einer der ersten Lehrer des Griechischen in Frankreich, Hieronymus Aleander und dessen Nachfolger in der Würde eines *poeta regius*, Faustus Andrelinus.

Allein von ihrer Existenz und Thätigkeit gibt uns diejenige Verslehre, welche die poetische Theorie des scheidenden Jahrhunderts zusammenfasst, keinerlei Kunde. Die Einwirkung des klassischen Altertums auf die von einem anonymen Verfasser Infortunatus herrührende *Fleur de rhetorique* (1500) besteht nur darin, dass der Verfasser dieser Schrift bei der Aufzählung früherer Poetikenschreiber auch schon Aristoteles, Cicero und Hermagoras als solche anzuführen weiss.[2])

Inzwischen breitete sich in Frankreich der Humanismus stetig aus und wurde namentlich seit der Thronbesteigung Franz' I. unter der Hofgesellschaft zu einer Modesache. Der Zuzug neuer Humanisten aus Italien dauerte fort. Alioni sowie Alamani wurden nacheinander *poetae regii*, und ein reicher Kranz von einheimischen Humanisten lebte in Franzens Umgebung.[3]) Die Pariser Universität wird bereits ein Sammelpunkt für alle nach der neuen Wissenschaft hungrigen Jünglinge aus Deutschland, den Niederlanden und England. In Frankreich selber gibt sich allenthalben ein lebhaftes Interesse für die neuen Studien kund, und man sucht in den alten Klassikern nicht nur Befriedigung seiner stofflichen Neugierde, sondern auch schon Aufschluss über die religiösen und politischen Fragen, welche jene Zeit bewegten. Damals haben die frühesten Übersetzungen lateinischer Autoren (Vergil, Ovid) die Druckerpresse verlassen. Andere Gelehrte wieder legen die Früchte ihrer Klassikerlektüre in weitschweifigen Historienbüchern nieder, wobei die französische Prosa, welche noch einen stark dialektischen An-

[1]) Birch-Hirschfeld, p. 5.
[2]) Langlois, p. 67.
[3]) Birch-Hirschfeld, p. 11—13.

strich hat, dem Ansturme barocker Latinismen und Fremdwörter schonungslos ausgesetzt wird. Ein Beispiel solchen Unternehmens ist das unter dem Titel *Illustration des Gaules et singularités de Troie* (1513) bekannte, umfangreiche Geschichtswerk von Jean le Maire de Belges. Sein Buch liefert aber auch den Beweis dafür, dass man schon damals in der Prosarede die Eloquenz der alten Geschichtsschreiber bewusst nachahmte. „Als Ganzes beurteilt, zeigt das Werk, welch höchster Punkt einer begabten Feder nach den Regeln der rhetorischen Schule unter Verwendung eines aus dem Lateinischen ausgestatteten und verbrämten Wortschatzes zu erreichen möglich war.“ [1])

Somit vollzog sich also im 2. Dezennium des Jahrhunderts eine Wandlung des literarischen Geschmackes insofern, als der rhetorische Stil in die Prosa und in die Poesie seinen Einzug hielt. Diese Thatsache wird bestätigt durch den Theoretiker jener Tage, Pierre Fabri. Sein Buch trägt im Unterschiede von früheren, ebenfalls schon *Rhetorique* benannten Werken den Titel *Plaine rhetorique* (1521), weil er die Prosa und Poesie darin behandeln will. In dem umfangreichen, ersten Teile führt Fabri zum ersten Male in französischer Sprache alle Figuren, Tropen und sonstige dem oratorischen Stile eigenen Ornamente auf, welche er aus der Lektüre von Cicero's Schriften kennen gelernt hat. Er, der früheste Vorkämpfer der *science* gegen die *ignorance*, erklärt, die Rhetorik begreife in sich die Kenntniss aller anderen Wissenschaften: «*La Rhetorique presuppose toutes les autres sciences, especialement poesie.*» [2]) Allein den aus dem Studium der Alten gezogenen Gewinn in die Poesie einzuführen, war ihm noch nicht möglich. Wir sehen dies aus dem zweiten Teile seiner Schrift, der Poetik. Diese ist verhältnismässig kurz ausgefallen; er beschränkt sich nämlich darauf, die damals üblichen Gattungen aufzuzählen, sowie die schon in früheren Verslehren sich findenden Reimregeln nochmals breit zu treten.

Für die Poesie als solche fiel aus der Schule der Rhetorik nur der zweifelhafte Gewinn ab, dass eine Menge von

---

[1]) Birch-Hirschfeld, p. 92.
[2]) Fabri (*ed. Héron*) I, 12.

Fremdwörtern in die poetische Sprache eingeführt wurde, welche dieselbe bisweilen zu einem wahrhaft makaronischen Kauderwelsch zu stempeln geeignet war.[1] Die Lust an künstlichen Reimen nimmt immer noch alle Kraft des dichterischen Talentes in Anspruch; zum Gebrauche mittelalterlicher Allegorien kommt noch hinzu ein allegorischer Symbolismus der antiken Mythen, und in solcher Spielerei verzehrt sich des Dichters Erfindungsgabe, ohne auf die reale Welt irgend welche Rücksicht zu nehmen.

In Bezug auf den poetischen Stil macht sich der Einfluss der rhetorischen Schule nur darin geltend, dass sich die dichterische Diktion mit einem reichen Vorrate von hochtrabenden Beiwörtern ausschmückt und bisweilen eine affektierte Vornehmheit zur Schau trägt.[2]

Ebenso wie die Prosaschriftsteller das Altertum bereits stofflich ausbeuten, mit gelehrtem Wissen prangen und citatenreiche Bücher drucken lassen, nimmt man jetzt auch in der Poesie stoffliche Anlehen bei den Alten vor und holt zunächst das herüber, was dem bisherigen Kunstgeschmacke am meisten zusagte, nämlich die Mythologie des olympischen Götterhimmels.

Jedoch dieser Einfluss des Altertums war vorderhand nur äusserlicher Natur und konnte noch keineswegs die Grundlagen der nationalen Dichtung ins Wanken bringen. Während früher die Poesie fast ausschliesslich Moralpredigerin gewesen war, so wurde jetzt mit der wachsenden Erkenntnis auch die didaktische Aufgabe des Dichters eine andere: nunmehr fühlt er sich berufen, die Wissenschaft überhaupt dem Publikum zu übermitteln.[3] In Anerkennung dieses relativen Fortschrittes, der in Dichtung und Prosa durch die rhetorische Schule erzielt wurde und sich hauptsächlich an den Namen Jean le Maire's knüpft, wurde dieser letztere auch von Dub. und Pasquier als ein Vorläufer der Plejade gefeiert, und der moderne Kritiker Becker nennt ihn geradezu den ersten humanistischen Dichter Frankreichs.[4]

---

[1]) Siehe Fabri (*ed. Héron*) II, 117, u. Birch-Hirschfeld I, 80.

[2]) Birch-Hirschfeld I, ch. III, p. 66—83.

[3]) Birch-Hirschfeld I, 85.

[4]) l. c., p. 89. Siehe ferner Becker, Ph. Aug.: *Jean le Maire*

Inzwischen dringen wieder neue Ideen in das französische Geistesleben durch die Lyoner Schule ein. Lyon, das kommerzielle Bindeglied zwischen Italien und Frankreich, war nämlich in jener Zeit auch die Brücke, über welche die italienische Kultur nach Frankreich einzog. Dort inmitten einer wohlhabenden Bürgerschaft fand der Humanismus, der seinem innersten Wesen nach demokratisch war, den günstigsten Boden zur raschen Entwickelung. Schon seit dem Anfange des Jahrhunderts beschäftigte man sich daselbst mit antiker und italienischer Literatur, und seit der Mitte der dreissiger Jahre hatte man es auch bereits zu einer eigenen Lyoner Dichtung gebracht. Als hervorragende Charakterzüge des Lyoner Dichterbundes kann man kurz anführen: Die Nachahmung der petrarkischen Liebesdichtung, die Einführung eines zarten Mystizismus, wie er in den Schriften der Neuplatoniker Bessarion, Mirandola und Marsilio Ficino dargestellt wurde, und endlich die poetisch verklärte Wiedergabe des durch italienischen Einfluss veredelten, geselligen Verkehrs der Geschlechter. Daneben huldigte man in religiösen Dingen einer freieren Auffassung, die sogar bisweilen zur Annahme des Calvinismus führte oder zu einem mehr oder weniger versteckten Indifferentismus sich fortentwickelte. Die Männer, welcher dieser Dichterschule angehören, stehen zwar ebenfalls im Banne der rhetorischen Geschmacksrichtung, aber dennoch erweitern sie durch Einführung von Ideen, wie wir sie oben geschildert haben, den noch relativ beschränkten Kreis poetischer Vorstellungen und Empfindungen. Die hauptsächlichsten Vertreter dieser mystischen Poesie sind Antoine Héroet (*la parfaite Amie*), Maurice Scève (*Délie*) und endlich die schöne Seilerin Louise Labé. [1])

Wieder anders geartet ist die Renaissancepoesie, welche sich am Hofe Franz' I. seit den dreissiger Jahren entwickelt und in Clément Marot sowie in Mellin de St. Gelais

---

der erste hum. Dichter Frankreichs. Strassburg 1893. 8°. Dieses Buch kenne ich leider nur aus einer Rezension in der Zeitschr. für neufrz. Sprache u. Litt. XVI, p. 119, Refer.

[1]) Siehe über diesen Dichterkreis die ausführliche Darstellung Birch-Hirschfeld's I, ch. V, p. 158 ff.

ihre Hauptvertreter fand. Schon in äusserlicher Beziehung unterscheidet sich diese Dichtergruppe von ihren Vorgängern oder von den in der Provinz lebenden Anhängern der alten Richtung, indem sie ihre Werke nicht mehr in der antiquierten „gothischen“ sondern in der „römischen Schrift“ drucken lassen.[1])

Und wie die Drucktypen handlicher wurden, so wurde auch die Sprache jener Dichter eine gewähltere und edlere. Denn einerseits machte man sich von Provinzialismen allmählich frei, und andererseits suchte man sich der Umgangssprache der gebildeten Kreise soviel als möglich zu nähern. Die Poesie sollte wiederum ein Spiegel des Lebens werden und nicht mehr ein blosses Wortgeflunker voll eitler Gedanken sein. Am Hofe freilich musste sie manchmal zur unterthänigen Dienerin der jeweiligen poetischen Bedürfnisse des Monarchen und anderer hoher Herren sich erniedrigen. Allein dieser Umstand konnte auf die damaligen Poeten, welche ja die parasitartigen Humanistendichter Italiens vor Augen hatten, und ausserhalb der Hofgesellschaft auf keinen festen Leserkreis rechnen konnten, nicht eben besonders abschreckend wirken. Zudem finden sich am Hofe Leute, die der neuen Kunstrichtung nicht nur ein flüchtiges Interesse schenken, sondern geradezu humanistische Neigungen und Gesinnung verraten, wie z. B. Margaretha, die Schwester Franz' I.

Die Nachahmung italienischer Sonettendichter wird von Marot versucht; die noch in Fabri's Zeiten gebräuchlichen Gattungen, wie *Virelais*, *Balladen* und *Chants royaux*, verschwinden allmählich, dagegen erfreuen sich die *Epistel*, die *Elegie*, die *Ekloge* sowie das *Epigramm* einer allseitigen Pflege. Ausser den lateinischen Dichtern Vergil, Horaz und Martial werden auch bereits die Neulateiner, wie Philipp Beroald, zu Mustern erkoren. Dabei macht sich in der Poesie eine freiere, religiöser Engherzigkeit ab- und vergnügtem Lebensgenuss zugeneigte Auffassung geltend. Es ist diese Periode von 1530—1560 die blühendste Epoche des französischen Humanismus. Um Lehrer wie Budé, Danes,

[1]) Birch-Hirschfeld, p. 109.

Parvus scharen sich aus allen Ländern lernbegierige Jünglinge, welche in die neue Wissenschaft eingeführt sein wollen. Zahlreiche Gelehrte wetteifern miteinander, das grosse Publikum durch Übersetzungen mit den antiken Autoren bekannt zu machen.[1]) Es würde an Platz fehlen, um die Namen aller Übersetzer aufzuführen, welche damals ein Stück des Altertums um das andere nach Frankreich schafften. Wie gross der Übersetzungseifer gewesen sein muss, geht schon daraus hervor, dass in kaum 25 Jahren die bedeutenderen römischen und griechischen Autoren, zum Teil in mehrfacher Übertragung, einem weiteren Leserkreise zugänglich gemacht wurden.[2]) Und wenn auch bei dem Publikum das stoffliche Interesse noch überwog, so bildeten sich doch neben der Bereicherung mit Ideen auch Geist und Auge für die Erfassung fremder Kunstformen heran.

Auch der poetische Meister jener Zeit, Marot, war vom Renaissancegeiste beseelt und hatte von den Alten gar manches gelernt. Er verdankt ihnen zunächst die Lehre, dass man sein eigenes poetisches Vermögen richtig abzuschätzen lernen müsse. Ferner hatte er aus den horazischen Werken die ihm kongenialen Züge, wie heiteren Humor, gutmütige Ironie und ungezwungenes Wesen, mit grossem Geschicke herübergenommen. Diese glückliche Mischung nationaler Eigenart mit den aus der Lektüre der Alten erworbenen Eigenschaften verliehen seiner Dichtung einen solchen Reiz der Neuheit, dass er in seinem Streite mit Sagon, dem Verteidiger der gefallenen rhetorischen Schule, den Hof sowie alle Freunde der *belles lettres* auf seiner Seite hatte. Seinen Zeitgenossen war Marot das vollkommenste Muster eines humanistischen Poeten.

Daher kommt es auch, dass der poetische Theoretiker jener Tage, Thomas Sibilet, alle seine Bespiele aus Marot's Dichtungen entnimmt. Auch er steht, wie früher Fabri, am Ende einer Periode (1549), aber gerade deshalb

---

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, L. I, ch. IV.

[2]) Über die Übersetzungsliteratur jener Zeit, siehe Birch-Hirschfeld, Anmerkungen S. 9, u. Bellanger, *Histoire des traductions*. Paris 1893. 8°.

vermag er die poetischen Doktrinen seiner Zeit am besten zusammenzufassen. Es ist nun eigentümlich, zu beobachten, dass der Humanismus, der damals doch schon, wie wir sahen, eine Geistesmacht war, in Sibilet's Buch noch verhältnismässig wenig an der Oberfläche sich wahrnehmen lässt; zudem ist Sibilet ein guter Kenner der Alten und hat selbst des Euripides *Iphigenie* zuerst ins Französische übersetzt (1550). Zwar erscheint bei ihm zum erstenmal der Titel *Art poétique* anstatt des früher beliebten Wortes *rhetorique*, auch tritt er schon in Erörterungen ein über das Wesen der Poesie und spricht bereits von *invention*, *disposition* und *élocution;* allein alles dies geschieht in dem offenbaren Bestreben, das neugeschöpfte Wissen womöglich in den überlieferten poetischen Rahmen einzufügen. Das Gefühl für das innere Verhältnis zwischen Form und Inhalt ist in ihm noch nicht völlig erwacht, die Befriedigung der stofflichen Neugierde noch die Hauptsache. Deshalb sieht er die Übersetzung antiker Autoren für eine ebenso grosse schriftstellerische That an wie die Produktion eines originellen Dichterwerkes nach den für ihn noch giltigen Regeln. «*La version au traduction est aujourd'huy le poëme le plus frequent et mieux receu des estimez poëtes et des doctes lecteurs à cause que chascun d'eux estime grand œuvre rendre la pure et argentine invention des poëtes dorée et enrichie de nostre langue*» (Art poét. II, 14). Wie sehr damals die Kunst des Übersetzens geschätzt wurde, geht auch daraus hervor, dass man sie sogar vom theoretischen Standpunkte aus ins Auge fasste. Es fand sich nämlich bald ein philologischer Lehrmeister, der seine Zeitgenossen über die Aufgabe und Methode des Übersetzens aufzuklären sich berufen fühlte.[1])

Ja, Antoine Héroet glaubte in der Widmung seiner *Androgyne* bereits frohlockend Franz I. zurufen zu dürfen:

> «*Sur ce propos ma langue ne peut taire*
> *Ce que vous doit nostre langue vulgaire,*
> *Laquelle avez en tels termes reduitte,*

[1]) Etienne Dolet, *De la manière de bien traduire.* 1540. Über eine Theorie der Übersetzungskunst bei Dryden, siehe Weselmann, p. 53.

Que par elle est la plus grand part traduitte
De ce qu'on lit de toute discipline
En langue Grecque, Hebraique et Latine.»

Sibilet's *Art poétique* ist sodann ein Beweis dafür, dass sich der poetische Geschmack jener Zeit in einem Übergangsstadium befand, wo man die alte Dichtung vernachlässigte, aber noch unfähig war, eine neue Kunstform zu schaffen. Diese Auffassung wird durch den Inhalt der Schrift vollauf bestätigt. Im ersten Teile seines *Art poétique* setzt Sibilet die Regeln der Versbehandlung nach Fabri's Vorgange fest; allein die von Fabri noch empfohlenen *«rimes fratrisées et concatenées»* und ähnliche Spielereien stellt er an den Schluss des Buches, weil sie bereits ausser Mode gekommen seien. Wenn er auch die neuen Gattungen wie *Élegie* etc. aufzählt, so erwähnt er doch noch alle aus Fabri's Poetik bekannten, nationalen Kunstformen und sucht dieselben mit den neu eindringenden Arten wie z. B. der Ode und der Tragödie zu identifizieren. Bei seinem Bestreben, die traditionelle Poesie fortzusetzen, fühlt er nicht die Unmöglichkeit, den ins Ungemessene angeschwollenen Strom neuer Gedanken in das alte Bett der überlieferten Poesie einzuzwängen.[1])

Neben ihm entwickelte sich nun eine Generation, welche das Bedürfnis neuer Formen empfand, und aus deren Mitte derjenige Mann hervorgehen sollte, welcher das neue Kunstideal zu schaffen im stande war. Dieser Mann war R. Er schöpfte zwar viele Regeln seiner poetischen Technik aus den Werken seiner Vorgänger; allein ihm eigen ist der Gedanke, die moderne Poesie in Frankreich durch die Schaffung neuer Kunstformen zu begründen. Während die früheren Poetikenschreiber den herrschenden Gebrauch einfach verzeichneten, steht die von R. inspirierte *«Illustration»* Dub.'s am Eingange der neuen Periode und R. erweist sich als führender Geist seiner Generation. Umgeben von Männern, die in humanistischen Studien gross geworden sind und jenes urkräftige Behagen an der Gelehrsamkeit haben, das man mit der Eingenommenheit unserer Zeit für soziale Fragen vergleichen könnte, nehmen R. und seine

---

[1]) Zu Sibilet's *Art poétique*, siehe noch Pellissier, *Préf.* p. XIII.

Freunde entschieden Stellung gegen die leicht tändelnde Hofpoesie Marot's und neigen sich der gedankenreicheren, jedoch dem grossen Haufen ferner liegenden Dichtungsweise der Lyoner Schule zu. Was ernst strebende Gelehrsamkeit aus dem Schachte antiker Kultur gehoben, das wollen sie für die Gebildeten ihrer Zeit im zierlichen Gewande nationalsprachlicher Dichtung zu einer Quelle intellektuellen Vergnügens umgestalten und bei ihnen den Geschmack an der Pflege heimischer Dichtkunst wieder erwecken, nachdem derselbe in der vorausgehenden Epoche allgemein geschwunden war.[1]

Jedoch die Anhänger von Marot's Schule, welche ja gerade den Hofkreisen angehören, räumen nicht ohne weiteres das Feld, wie aus folgenden Worten Dub.'s hervorgeht: «*Mais encore est ce chose plus indigne que ceux qui d'ignorance et toutes espèces de vices font plus grande gloire, se moquent de ceux qui en ce tant louable labeur Poetique employent les heures que les autres consument aux Jeuz, Baings, aux Banquez et autres tels menus plaisirs.*»[2] Allen jenen, welche nach mühelosem Dichterruhme streben und in dem Beifall der Grossen ihre Befriedigung finden, rät Dub. an, sich zurückzuziehen «*au Bagaige ou bien sous les frais umbraiges aux sumptueux Palaiz des grands Seigneurs*»,[3] nicht aber die junge Dichterschule mit ihrem Gespötte zu verfolgen. Wenn er sich auch bewusst ist, dass das Neue stets mit Vorurteil empfangen werde: «*Je scais que beaucoup me reprendront que j'ay osé le premier des François introduire quasi comme une nouvelle poësie*»,[4] so beruhe ja doch ihre Neuerung auf dem soliden Grunde der alten Kunst und sei die direkte Fortsetzung der antiken Poesie in französischem Gewande, «*une nouvelle ou plustot ancienne renouvellée poesie.*»[5]

Bei der Ausführung der geplanten Reform schlägt R. mit seinen Freunden in verschiedener Beziehung neue Bahnen ein. Zunächst legt Dub. dar, dass, so löblich die Übertragung antiker Klassiker ins Französische sei, man den-

---

[1]) Ebert, *Entwickelungsgesch.* etc., p. 80.
[2]) *Déf.* L. II, ch. V, p. 124.
[3]) *Déf.* L. II, ch. XI, p. 148.
[4]) *Déf.* L. II, ch. I, p. 100.
[5]) Dub. *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*) I, 72.

noch durch blosse Übersetzung nie zu einer eigenen Nationalliteratur gelangen könne.[1])

Hierfür sei unerlässliche Bedingung individuelle Originalität der Poeten, welche, *«immitant les meilleurs auteurs grecz, se transformant en eux, les devorant et après les avoir bien digérez les convertissant en sang et nourriture»*,[2]) eine gewisse Selbständigkeit gegenüber ihrem Muster zeigen müssten. Und in der That glaubten die Zeitgenossen in den Werken der Plejade diese Art von nachschaffender Originalität wahrzunehmen. So sagte z. B. La Mothe von Jodelle *«Il a toujours suivi ses propres inventions, fuyant curieusement les imitations.»*[3]) Ja, sie rühmten sich selbst ihrer relativen Unabhängigkeit von den Alten, wie aus folgenden Worten Jodelle's hervorgeht:

«L'invention n'est point d'un vieil Menandre
Rien d'estranger on ne vous fait entendre
Le Style est notre et chacun personnage
Se dit aussi estre de ce langage.»[4])

Somit stellte sich also die Plejade in Gegensatz zu Sibilet's Theorie, nach welcher die Übersetzung einer Originalleistung gleichkam. Dub.'s Worte: *«Laisse ce labeur de traduire à ceux qui de chose laborieuse et peu profitable . . . voyre pernicieuse à l'Accroissement de leur Langue emportent plus de molestie que de gloyre»*[5]) kennzeichnen die Ansicht seiner Schule über diese Frage. Nichtsdestoweniger erkennen sie den Nutzen, den die Übersetzungsperiode für die Verbreitung des guten Geschmacks geschaffen hat, gerne an, und Peletier sagt geradezu: *«C'est par les traducteurs que la France a commencé à goûter les bonnes choses»*.[6]) Ein späterer Freund der R.'schen Theorien, D'Aigaliers, bekämpft ebenfalls die Übersetzungen, aber bereits aus einem anderen Grunde; er befürchtet nämlich, es möchte dadurch das Studium der

[1]) *Déf.* L. I, ch. V, p. 62.
[2]) *Déf.* L. I, ch. VII, p. 69.
[3]) Jodelle, *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*), p. 6.
[4]) Jodelle, *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*), I, 14.
[5]) *Déf.* L. I, ch. VI, p. 68.
[6]) *Art poét.* p. 30.

antiken Originale vernachlässigt werden. Vauquelin endlich zählt zwar die verdienten Übersetzer seines Jahrhunderts auf, hält aber ebenfalls diese Thätigkeit für minder wichtig und sieht darin sogar eine Gefahr für die eigene Sprache, wie aus folgenden Worten zu entnehmen ist:

> «*Qui veut trop curieux une langue traduire*
> *Veut la langue estrangère et la sienne destruire.*»[1])

Wenn nun aber auch die Übersetzungen in dieser Periode weniger beliebt waren, so fand man immerhin noch, wie im vorigen Zeitraume, Geschmack an fremden Literaturerzeugnissen, an ausländischen Stoffen und Formen. Doch wird durch das Manifest Dubellay's die klassische Literatur in den Vordergrund gestellt, und in dieser sind es besonders die Griechen, bei welchen in der ersten Periode der Plejade (1548—1572) R. und Dubellay sich ihre Inspirationen holen. Noch ergriffen von der Erhabenheit der griechischen Literatur, für welche Männer wie Turnèbe und Dorat sie begeistert hatten, machte sich R. an die Übersetzung des aristophanischen *Plutus* und versuchte bald darnach seine Kräfte an pindarischen und sapphischen Oden; Dubellay seinerseits wetteiferte mit R. auf gleichem Gebiete. Es war dies überhaupt die Zeit, wo der Höhepunkt der griechischen Studien im 16. Jahrhundert erreicht wurde. Remi Belleau und H. Estienne übersetzten die anakreontischen Lieder; Grevin führte in seinem *Bref discours pour l'intelligence du théâtre* (1562) als Muster des tragischen Stils an: «*Eschyle Sophocle, Euripide, trésors auxquels tous les bons poëtes tragiques ont pris les richesses pour embellir leurs poëmes.*»[2]) In jener Zeit entstanden Bücher wie der *Thesaurus linguae graecae* und die *Conformité du langage françois avec le grec* (von H. Estienne) sowie die *Dialogues* Périon's (1564), der geradezu behauptete, das Französische stamme vom Griechischen ab durch die Vermittelung des Keltischen. R. selbst, von jugendlichem Dichterdrange noch beseelt, fühlte sich damals zum Idealen und Erhabenen, wie es bei den Griechen

[1]) *Art poét.* I, v. 955 u. 965.
[2]) Siehe Robert, *la poétique de Rac.* p. 27.

und insbesondere bei den Odendichtern und Homer zum Ausdruck kommt, mehr hingezogen als zu der reflektierenden Kunst der Römer. Ja, noch in der *Franciade* offenbart sich sein eifriges Studium Homers, wie Gandar durch Anführung zahlreicher Stellen, die homerisches Gepräge an sich tragen, schlagend nachweist.[1]) Allein in dem Masse, als R. bei der Arbeit an der Vollendung seines Epos alterte, vollzog sich in ihm allmählich ein Umschwung zu Gunsten der Lateiner und insbesondere Vergils, an dem seine ganze Zeit teilnahm und der durch Scaliger's Poetik, die jetzt Berühmtheit erlangte, wesentlich gefördert wurde.[2]) Der Gründe für das Zurücktreten des griechischen Elementes sind es mancherlei. Zunächst fehlte damals die belebende und zündende Thätigkeit grosser Hellenisten, wie Budé und Turnèbe es gewesen waren; sodann fing man an, von dem ursprünglichen Enthusiasmus für das Altertum, der gerade an den Griechen sich entflammt hatte, allmählich zurückzukommen. Dem Anstaunen der Alten folgte das ruhig erwägende Studium, und hierbei erkannte man, wie schwer es sei, den Griechen es gleichzuthun. Dagegen fühlte man sich den Lateinern eher gewachsen, die ja selbst über Alexandria und dessen Literatur hinweg den Pfad nach Athen gewandert waren; bei ihnen konnte man das System der nachschaffenden Originalität besser studieren und ihnen ihre Methode ablauschen. Ausserdem besteht unzweifelhaft zwischen Rom und den romanischen Nationen eine gewisse geistige Verwandtschaft,[3]) deren Wirkungen man bei zunehmendem Studium der lateinischen Muster immer mehr verspürte.

Zur Zeit der Bürgerkriege kam dann auch noch eine gewisse Ähnlichkeit der politischen Verhältnisse in Frankreich und Rom zu der schon an und für sich vorhandenen Vorliebe für römisches Wesen dazu, so dass seit

---

[1]) Gandar, p. 7—35.

[2]) Lintilhac, *Jules César Scaliger*, in: *La Nouvelle Revue, 1er juin 1890.*

[3]) Siehe hierüber Ebert, *Entwickelungsgesch.* p. 100, 150, 158 etc., sowie Faguet, *La tragédie*, L. I, ch. IV.

1570 ungefähr *la latinisation de la culture française* zur Thatsache wurde und eine bis auf unsere Zeit hereinwirkende Kraft geblieben ist. Bei R. zeigt sich diese Wandlung darin, dass, während er in der ersten Vorrede zur *Franciade* sein Epos *sous le patronage* Homers und Virgils stellt, er in seiner zweiten Vorrede kaum mehr Homers Namen erwähnt: *«J'allègue Virgile plus souvent qu'Homère qui était son maistre . . . mais je l'ai fait tout exprès, sachant que nos Français ont plus de connaissance de Virgile que d'Homère et d'autres auteurs grecs»* (III, 22). Je mehr sich bei den Plejadendichtern die ursprüngliche Begeisterung verlor, desto mehr war man auf eine durch Gelehrsamkeit sich erneuernde Inspiration angewiesen; eine solche Poesie fand aber ihr vollkommenes Vorbild in der lateinischen Literatur des augusteischen Zeitalters, wo „der Ausdruck „*doctus poeta*" so recht die Auffassung jener Zeit von der Poesie wiederspiegelt". [1]) In R.'s späterer Dichtung sind nun Horaz, Martial und Properz die Meister, bei welchen er Gedanken und Vorbilder entlehnt. Ja Jodelle, der Tragödienschreiber der Plejade, war überhaupt nur bei Seneca in die Lehre gegangen, und auch Grevin bevorzugte diesen sowie ausserdem noch die Neulateiner. Jedoch neben dieser Vorliebe für das lateinische Altertum wurde im letzten Viertel des Jahrhunderts auch eine gewisse Hinneigung zur spanischen Literatur Mode, so dass hierdurch sogar der italienische Einfluss zurückgedämmt wurde.

Die Politik wirkte eben, wie so häufig, auch damals auf die Literatur ein. Um diese Geschmackswandlung mitzumachen, war R. schon zu alt. Einzelne seiner Nachahmer, wie Dubartas und Du Monnin, welche sich derselben anschlossen, verdarben dadurch ihren Stil und verfielen in eine schwülstige und bombastische Sprache. Deshalb warnte R. vor einer blinden Voreingenommenheit für das Ausländische; allein seine Stimme verhallte ungehört, ebenso wie früher diejenige Dubellay's, der in einem dem Turnèbe nachgebildeten Gedichte *«Moyen de faire son profit de l'étude des*

---

[1]) Christ, *Griech. Literaturgesch.* p. 400.

lettres»[1]) die Nachäffung der Italiener von Seite der Franzosen scharf gegeisselt hatte.

Ein anderer Zug der ronsardischen Poesie, welcher sich namentlich in dem letzten Dezennium von R.'s Leben sehr fühlbar machte, ist die starke Betonung des christlichen Geistes in der Literatur. Wir haben hiervon schon weiter oben ausführlicher gesprochen (Seite 30 f.). Wie nun gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts das Interesse für Epos und Lyrik — Gattungen, welche damals vorzugsweise weltlich-heidnischen Charakter an sich trugen — stetig abnahm, und dagegen das Drama in den Vordergrund trat, so kam auch der christliche Geist, welcher in der französischen, klassischen Tragödie von Anfang an schon vorhanden war, in der Literatur überhaupt immer mehr zur Geltung. Vauquelin's *Art poétique* die seit 1575 ungefähr im Entstehen begriffen war, liefert hiervon genügend Beweise, wie wir schon oben gesehen haben.

Mit zunehmendem Alter befestigte sich in R. überhaupt die Erkenntnis, dass nur durch Beobachtung fester Kunstregeln und durch gesetzmässiges Schaffen die frz. Literatur zur Vollkommenheit gelangen könne. Deshalb beschäftigte er sich auch in seinen späteren Jahren gerne mit der Theorie der Dichtkunst und verfasste damals die sogenannte zweite Vorrede zur *Franciade.* Wie man in politischer Beziehung sich nach Ordnung und Ruhe sehnte, so hatte man auch auf literarischem Gebiete das Bedürfnis nach Gesetzmässigkeit und einer festgefügten Methode, das Verlangen nach einer scharfen Kritik, welche der literarischen Produktion den Weg weisen und das Ziel bestimmen sollte. Der alte R. war hierzu nicht mehr fähig; allein durch die Ausübung des Zensuramtes an seinen Schülern und Nachahmern wie Desportes bis in sein hohes Alter bereitete er das Erscheinen Malherbe's vor und bahnte letzterem den Weg. Freilich hatte der literarische Reformator des angehenden 17. Jahrhunderts nicht die poetische Begabung R.'s, um dessen Werk in gleichem Sinne fortführen zu können.

[1]) Dubellay, *Œuvres* (*ed. Marty-Laveaux*), I, 468.

Infolge seines beengten Gesichtskreises kritisierte Malherbe vorzugsweise das sprachliche Gebiet, das rein äusserliche Element der Poesie, und hat dabei manche allerdings der Ausrottung werten Auswüchse der ronsardischen Schule beseitigt, zugleich aber auch den lebendig sprudelnden Quell dichterischer Wortschaffung für lange Zeit untergraben. Schon Du Perron klagt wieder über die prosaische Diktion der Poeten seiner Zeit in folgenden Worten: «*Les poëtes sont comme les enfants perdus des auteurs prosaiques, en ce qui est de l'invention, hardiesse et innovation des mots.*»[1]) Malherbe's Reform hatte zur Folge, dass die Poesie flacher, und wenn man so sagen will, im schlimmeren Sinne, realer wurde; das persönliche Moment, die individuelle Originalität, welche der Dichtung des 16. Jahrhunderts ihren eigentümlichen Reiz verleiht, wurde von nun an in der Literatur zurückgedrängt. Der Unterschied zwischen Form und Inhalt in der Poesie entgeht Malherbe, denn er wendet auf beide die gleichen Regeln an.[2]) Dadurch läuft man Gefahr, allmählich wieder in eine versifizierte Prosa zurückzufallen, die nur durch ihre grössere Nüchternheit sich von dem Stile der ehemaligen rhetorischen Schule unterscheidet. Malherbe's reformatorische Thätigkeit war bloss negativer Art, sie bestand nur darin, unter den Materialien, welche R. und seine Zeitgenossen aufgehäuft hatten, mit richtigem Blicke die für seine Epoche passende Auswahl zu treffen. Allein wie jede Reaktion, so schoss auch sie über das Ziel hinaus, so dass sie die Folge hatte «*de substituer aux qualités intérieures de sensibilité, de fantaisie, d'imagination qui faisaient l'essence de la poésie selon R. et ses disciples, les qualités extérieures ou formelles d'ordre, de clarté, de logique.*»[3]) Falsch wäre es, zu glauben, dass Malherbe irgend welche neue Bahnen in der Poesie einzuschlagen gelehrt hätte. Von R. an ist die Dichtung der Franzosen den nämlichen Mustern treu geblieben; ja sogar die Kunst-

---

[1]) Perroniana, p. 252.

[2]) Brunot, p. 177, Anm.: «*Dans l'idée du réformateur la forme et le fond ne se séparent guère; les mêmes règles s'appliquent aux deux choses.*»

[3]) Brunetière, *L'évolut.* p. 64.

lehre selber, die Theorie der Poetik, war von R. und seinen Schülern schon völlig ausgebaut, und Boileau brauchte später nur deren Sprache zu modernisieren, um den literarischen Kodex für seine Zeit und das kommende Jahrhundert festzustellen. Somit ist also auch Boileau der Erbe R.'s; denn trotz der Verschiedenheit im Detail ist die literarische Doktrin die gleiche geblieben. Dieser Zusammenhang in der Entwickelung der poetischen Theorien in Frankreich wird auch nicht etwa dadurch zerrissen, dass Malherbe sich als Gegner von R.'s Dichtung gebärdet, und Boileau an letzterem bittere Satire übt. Um dies zu begreifen, brauchen wir uns nur daran erinnern, dass *«ceux qui font les révolutions sont dédaignés par ceux qui en profitent.»* Wie R. seiner Zeit Marot bekämpfte, so musste eben auch er wieder Ambos sein unter den Schlägen Malherbe's und Boileau's.

b) Der Theoretiker R. im Urteile seiner Zeitgenossen und der Nachwelt.

Wenn man auch von vornherein behaupten darf, dass R. auf seine Zeitgenossen weit mehr durch Beispiel und mündliche Lehre einwirkte, als durch seine theoretische Schriften, so haben doch auch diese damals allgemeine Beachtung gefunden; insonderheit bei solchen, welche aus einem kurzen Handbuche die Elemente der poetischen Technik kennen lernen wollten, und für welche die Werke eines Scaliger und Vituperan zu gelehrten Anstrich hatten.

Wie dies selbstverständlich ist, fiel auf den Theoretiker R. etwas von dem Glorienscheine des Dichters. Einen äusseren Beweis dieser Anerkennung seines *Art poétique* dürfen wir wohl darin erblicken, dass dieser (abgesehen von den Gesamtausgaben der R.'schen Werke) zweimal (1565 und 1585) eines besonderen Abdruckes gewürdigt wurde.[1]) Wir erfahren ferner, dass einzelne seiner Zeitgenossen seine theoretische Leistung in Versen besangen, und andere wieder

---

[1]) Goujet, *Biblioth. fr.* V, 18.

seine Schrift ausschrieben oder nachdruckten.[1] Zu dieser letzten Klasse gehört z. B. Robert Corbin, der einen jetzt nicht mehr auffindbaren *Traité de la poésie* (1575) schrieb und ihn sogar R. widmete; sodann La Porte, dessen Buch *les Épithètes* (*un dictionnaire d'adjectifs pompeux destinés à relever un substantif vulgaire*)[2] ebenfalls in der Einleitung eine Art Poetik enthält (1582),[3] endlich Pierre de Laudun d'Aigaliers, dessen *Art poétique* (1598) ein Beispiel dafür bietet, wie in der Provinz bisweilen das Alte neben dem Neuen fortlebt. Dieser Poetikenschreiber hat es nämlich glücklich fertig gebracht, Elemente der ehemaligen rhetorischen Schule mit Lehrmeinungen der Plejadenkritiker und sogar solchen Malherbe's in eine poetische Theorie zusammenzubrauen.[4] Da R. seine Poetik nicht als eine wissenschaftliche Leistung angesehen wissen wollte, haben sich auch die eigentlichen Gelehrten des 16. Jahrhunderts wie Sainte-Marthe, Pasquier, Rapin, Du Perron und de Thou wenig damit befasst. Daraus dürfen wir aber keineswegs schliessen, dass sie mit seinen Theorien nicht einverstanden gewesen seien.

Dies wäre ein völliger Trugschluss; denn sie alle zollen seinen Werken Lob. Freilich die Theorie der Poetik studierten sie in den Werken eines Scaliger und anderer Humanisten. Auch kümmerte man sich, solange R.'s Schule herrschte, in diesen Kreisen überhaupt nicht soviel um deren Theorien. Erst als eine Geschmackswandlung im Anzuge war, hatte man das Bedürfnis, den bisherigen Gebrauch näher zu fixieren. Der Mann, welcher diese Aufgabe erfüllte, war Vauquelin de la Fresnaye. Er arbeitete zwar schon seit 1574 an seinem *Art poétique*, aber vollendet wurde er erst gegen 1589 und veröffentlicht 1605. Diese Poetik bedeutet den völligen Ausbau der literarischen Theorien der Plejade, ergänzt die Lehren des Meisters (didaktisches Genus) und

---

[1]) Goujet, *Biblioth. fr.* III, 104 u. 112.
[2]) Siehe Zschalig, p. 7, u. Viollet le Duc, p. 14/15.
[3]) Brunetière, p. 156.
[4]) Pellissier, *Préf.* p. 31.

fasst einzelne Punkte schärfer (christliches Moment). Auch macht Vauquelin bereits den Versuch zu einer pragmatischen Geschichte der französischen Literatur und der einzelnen Gattungen. Zu diesem Zwecke knüpft er den historischen Zusammenhang mit der alten nationalen Poesie wieder an und schliesst auch das Mittelalter in seine Betrachtung ein. Wie früher Sibilet der Marot'schen und R.'schen Schule zugleich angehört hatte, so steht auch Vauquelin schon mit einem Fusse im Lager Malherbe's.[1]) Doch ist dieses Bild für die Zeit von 1585—1610 kaum zulässig. Der Gegensatz zwischen der neuen Geschmacksrichtung und der Doktrin der Plejade war eben nicht so beträchtlich;[2]) auch gab es diesmal auf der Seite der Jungen keinen fehdebereiten Kämpen wie Dubellay. Im schnelllebigen Paris war R. bereits vergessen und Desportes das offizielle poetische Tagesgestirn geworden, als Malherbe 1607 daselbst aus der Provence ankam.[3])

Dieser Reformator kümmerte sich um die Aufstellung eines geschlossenen Systems seiner Vorschriften noch weniger als R.; er hat sie nie schriftlich zusammengestellt oder gar veröffentlicht. Als *docteur en négative*, wie Melle de Gournay, die eifrigste Verteidigerin R.'s, ihn nennt, zog er es vor, bei den regelmässigen literarischen Zusammenkünften mit seinen Freunden Racan, Colomby, Maynard und Dumoustier die Werke der früheren Dichterschule — insbesondere diejenigen von Desportes — einer schulmeisterlichen Korrektur zu unterziehen und im Anschlusse hieran seine eigenen poetischen Ansichten vorzutragen;[4]) ein Verfahren, das späterhin auch von Chapelain und der Akademie dem *Cid* Corneille's gegenüber eingeschlagen wurde. Auch R.'s Werk hat Malherbe in dieser Weise, mit dem Rotstifte in der Hand, durchgesehen; ob er auch an seiner Poetik Kritik geübt hat, ist mir unbekannt.

---

[1]) Siehe Brunot, p. 530.

[2]) Siehe hierüber Allais, *la poésie fr., passim.*

[3]) Brunot, p. 556.

[4]) Siehe Brunot, l. c., p. 106ff.; Gröbedinkel, *der Versbau bei Ph. Desportes u. Fr. de Malherbe*, in: Franz. Studien I, 41—127.

Trotz dieser anscheinend geringen Propaganda gewinnt Malherbe's Anschauung von der Notwendigkeit einer mehr grammatisch zugeschnittenen Poesie immer zahlreichere Freunde. Deimier's *Académie de l'Art poétique* (1610) ist die erste theoretische Leistung der neuen Schule und dokumentiert zuerst den Umschwung im Geschmack. Bei aller Achtung vor R.'s Werken fordert er doch eine sorgfältigere Behandlung der Sprache und weist einige seiner sprachlichen Vorschriften als falsch zurück.[1])

Zwischen dem Nachruhme, den ein grosser Mann geniesst und dem Einflusse, den er auf das öffentliche Leben ausübt, ist eben ein grosser Unterschied. Zur Zeit als Régnier und nach ihm Melle de Gournay in leidenschaftlicher Weise R.'s Ehre und Doktrin verteidigten, hatte sich die öffentliche Meinung schon für die neue Richtung in Poesie und Sprache entschieden. Trotzdem prangten noch lange R.'s Werke als Paradestücke in dem Bücherschranke der Gebildeten und einzelne seiner Poesien fanden immer noch Abdruck in den *Recueils de poésies* jener Zeit.[2]) Auch die Theoretiker der Provinz bleiben R.'s Doktrin noch lange treu. So fusst die Poetik, welche Esprit Aubert seinen *Marguerites Poétiques* (1613) vorausschickt, auf den Theorien der Plejade;[3]) ebenso die von einem unbekannten Verfasser herrührende *Introduction à la Poésie* (1620) und endlich der *Art poétique* des in Douay lebenden Professors Du Gardin (1630).[4]) Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts aber sind die Verteidiger der R.'schen Schule schon viel seltener.

Unter den Kritikern, die sich um Chapelain scharten, wie La Mesnardière (*Poétique*, 1639), Aubignac (*la Pratique du théâtre*, 1657) war der Theoretiker R., wenn auch nicht vergessen, so doch absichtlich vernachlässigt. Sarrazin (*Discours sur le théâtre*, 1639) behauptet geradezu, R. habe keine genügende Kenntnis der Poetik besessen, obwohl er bei ihm

---

[1]) Siehe Rucktäschel, p. 36, u. Brunot, p. 179 u. 250.
[2]) Viollet le Duc, *Biblioth.* p. 27—35.
[3]) Ibid., p. 6.
[4]) Ibid., p. 7.

die Regel von der Einheit der Zeit schon hätte finden können;[1]) das abfällige Urteil Balzac's haben wir schon früher erwähnt.[2]) Gleichwohl findet sich selbst zur Zeit Corneille's noch ein später Verehrer R.'s; es ist dies Guillaume Colletet, der in seiner Geschichte der Gattungen (1658) R.'s Dichtungen ausführlich behandelt[3]) und an seinem *Art poétique* nur dessen Kürze zu tadeln hat, wie aus folgenden Worten hervorgeht: «*Son abrégé n'a que le seul défaut sinon qu'il eust été plus utile, s'il eust été plus étendu, mais il ne fait qu'effleurer les matières et n'en approfondit pas une ... luy qui était si capable de les traiter dignement.*»[4]) Nach diesem Bewunderer der Poesie der Vergangenheit sieht sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts niemand mehr zum Lobe R.'s und seiner Zeit veranlasst. Denn schon naht Boileau, dessen herbes Urteil[5]) R.'s Namen für lange Zeit der Lächerlichkeit preisgeben sollte, obwohl sogar dieser Spötter zugeben musste, dass R.'s Fall nicht sowohl von seinem poetischen Unvermögen als von der Unzulänglichkeit der ihm zu Gebote stehenden Sprache herrührte.[6])

Unter solchen Umständen ist es kein Wunder, wenn die Literarhistoriker jener Zeit, wie Huet, Ménage und Bayle den Theoretiker R. nicht mehr kennen und nur noch den Dichter einer zudem oberflächlichen Würdigung unterziehen. Einer der wenigen Gelehrten, die damals noch R.'s theoretische Schriften studierten, ist der Jesuit Rapin. Er zählt R. unter den früheren Poetikenschreibern auf und erörtert auch dessen Verbot der *Inversion* in der Poesie.[7]) Den ästhetischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts ist R. als Dichter und Theoretiker gleichermassen unbekannt; weder

---

[1]) Siehe Arnaud, *les théories dram.* p. 114.

[2]) Siehe oben p. 17, nach Balzac, *Diss.* XX, *Œuvr.* II, 661.

[3]) Siehe Brunot, l. c., p. 558.

[4]) Colletet, *Histoire des poètes fr.*, in: *Œuvres inédites de R.* (*ed. Blanchemain*), p. 99.

[5]) *Art poét.* I, v. 123 ff.:
‹R., qui le suivit, par une autre méthode
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode.›

[6]) Boileau, *Œuvr.*, IIIe *réflexion critiq.*

[7]) Rapin, *Réflexions*, II, 213.

Duclos noch Batteux oder Marmontel erwähnen seinen Namen in ihren Werken. Aus den Gedichtsammlungen jener Tage wird die Poesie des 16. Jahrhunderts absichtlich ausgeschlossen.[1]) Auch bei Baillet (1722) sucht man vergebens nach einer Notiz über die theoretischen Schriften unseres Autors.[2])

Erst Goujet durchblätterte wieder R.'s *Art poétique*, ohne jedoch sonderlichen Geschmack daran zu finden. In seiner *Bibliothèque française* (1740—56) sagt er darüber: «*Son abregé de l'Art poétique si vanté ne contient que quelques réflexions fort communes et dont aucune n'est approfondie.*»[3]) Im Revolutionszeitalter hatte man selbstverständlich keine Zeit für das Studium der nationalen Vergangenheit übrig; gleichwohl waren die Schulerinnerungen an das klassische Altertum auf das politische Treiben jener Zeit nicht ohne Einfluss, wie wir aus den Reden Mirabeaü's und anderer noch jetzt ersehen können. Beim Übergange vom 18. zum 19. Jahrhundert begegnet uns der Name R.'s zuerst wieder in den Werken der Romantiker. Sie glaubten irrtümlicherweise, dass, wenn sie auf R. zurückgingen, sie bereits wieder an die echt nationalen Überlieferungen des Mittelalters angeknüpft hätten. So kam es, dass R.'s Name zum zweitenmale als Parole in einer literarischen Fehde dienen musste. Bei seiner Polemik gegen die Romantiker kommt auch Laharpe, der verspätete Theoretiker des Pseudoklassizismus, auf R. zu sprechen; allein er hat für den Vater der klassischen Theorie in Frankreich nur Hohn und Verachtung.[4]) Derjenige Gelehrte, welchem das Verdienst zukommt, zuerst wieder auf R. hingewiesen zu haben, ist Viollet le Duc. Dieser unermüdliche Erforscher der älteren französischen Poesie sprach zuerst von R. in einer *Histoire de la Satyre en France*, die seiner Ausgabe von Régnier's Werken (1822) als Einleitung vorhergeht. Aber er dachte nicht daran «*que R. allait devenir le chef ou plutôt*

[1]) Viollet le Duc, *Bibliothèque* p. 41.
[2]) Baillet, *Jugements des Sav.* (*art.* 1335).
[3]) Goujet, *Biblioth. fr.*, III, 112.
[4]) Laharpe, *Lycée* IV, 113.

le signe de ralliement, le drapeau d'une nouvelle école.» [1]) Gleichwohl hatte diese Hereinziehung R'.s in den Streit der Anhänger des Klassizismus und des Romanticismus die günstige Wirkung, seinen Namen der Vergessenheit zu entreissen und das Vorurteil gegen die Dichtung des 16. Jahrhunderts zu mindern. Das Hauptverdienst hieran gebührt bekanntlich Sainte-Beuve, der in seinem *Tableau de la poésie française au 16e siècle* (1828) durch eine verständnis- und gefühlvolle Analyse die Poesie jener Tage den modernen Lesern wieder nahezubringen wusste. Von dieser Zeit an datiert der Wendepunkt in der Beurteilung der Literatur der französischen Renaissanceperiode. Der polemischen Kritik des 17., der satirisch spottenden des 18. folgt nun die objektiv-historische Betrachtung des 19. Jahrhunderts; über die Arbeiten, welche dieser Periode angehören, von Darmesteter's Buch bis zu Allais' Studie, haben wir schon oben berichtet.[2])

---

[1]) Viollet le Duc, *Biblioth.* p. 277.
[2]) S. 4 ff.

Schlusswort.

Wir stehen am Ende unserer Arbeit. Lang ist der Weg, den wir zu durchlaufen hatten, und oftmals führte er uns durch ein wirres Gestrüppe von Einzelheiten. Deshalb dürfte es nicht unangebracht sein, in wenigen Worten den Gang unserer Untersuchung zu rekapitulieren und deren Ergebnisse zusammenzufassen.

Die poetischen Theorien der Plejade sind zum Teil aus den Schriften der Alten geschöpft, hauptsächlich jedoch aus den ästhetischen Studien der Humanisten. Diesen überlieferten Stoff haben R. und seine Schüler sodann mit ihrem Geiste belebt und befruchtet.

Wir erkannten ferner, dass die R.'sche Reform für uns zwar den Anschein einer Revolution hat, nichtsdestoweniger aber das natürliche Endglied einer sich langsam vorbereitenden Wandlung des französischen Geisteslebens ist. Freilich hatte diese Geschmacksveränderung zur Folge, dass manche von den alten Kunstformen samt dem ihnen eigentümlichen Inhalte in Vergessenheit gerieten. Allein was abstarb, verdiente auch dieses Schicksal, und der Vorwurf, dass R. die französische Literatur entnationalisiert habe, kann nur von einem oberflächlichen oder parteiischen Kritiker erhoben werden. Dieser Meinung sind auch einsichtsvolle französische Literarhistoriker. So sagt z. B. Brunetière: «*Rien n'est plus naïf ou plus vain que de s'en lamenter, puisque aussi bien cette tradition était épuisée depuis longtemps,*

puisqu'il n'en pouvait plus rien sortir, puisqu'elle était morte etc.»[1]) Entgegen der bis jetzt allgemein üblichen Anschauung, als ob die R.'sche Reform eine völlige Selbstverleugnung und ein bedingungsloses Versenken des französischen Geistes in das Altertum bedeute, hatten wir wiederholt Gelegenheit darauf hinzuweisen, dass sie gerade im Gegenteil die erste Etappe auf dem Wege zur Befreiung von fremden Einflüssen darstelle; dass sie dem Hyperhumanismus gegenüber eine Reaktionserscheinung sei und bereits ein Erstarken des Nationalgeistes bekunde, der ihm zusagende Elemente durch Assimilation sich eigen macht, andere dagegen von sich abstösst. Was bei der Auswahl fremder Dichtungsformen und antiker Kunstgesetze dem oberflächlichen Beobachter als Laune des Zufalls oder als gelehrter Pedantismus erscheinen könnte, stellte sich uns als eine Affinitätswirkung dar, die in gleicher Denk- und Gefühlsweise ihren Grund hatte. Darin suchen wir auch die Erklärung für die scheinbar grundlose Unterwerfung der französischen Literatur unter die Herrschaft der aristotelischen Regeln. Von alters her liebten die Franzosen über sich eine starke Hand, die sie auch aus der Ferne willkommen heissen, wenn sie bei ihnen nicht gefunden wird. Dies gilt in der Politik wie in der Literatur. Wenn Aristoteles, dessen Regeln in Italien und England ebenso gut bekannt waren wie in Frankreich, gerade hier zum Tyrannen werden konnte, so liegen Gründe vor, die im Volkscharakter wurzeln;[2]) nimmermehr aber vermag ein literarischer Diktator, — und wenn er auch so einflussreich wäre wie Scaliger und Ronsard — auf ganze Jahrhunderte hinaus eine solche Tyrannei auszuüben.

Auch der Vorwurf serviler Nachahmung der Alten in Bezug auf den Gedankeninhalt ist den Plejadendichtern gegenüber, wie wir sahen, nicht am Platz. Was R. und seine

---

[1]) *L'évolution de la critique* (1890), p. 47.

[2]) Arnaud, l. c., p. 123: «*C'est que ce petit livre répondait à la fois aux espérances nouvelles et aux habitudes anciennes de l'esprit français; espérances d'égaler les anciens, habitude d'être élevé à la formule.*»

Freunde unter Nachahmung verstanden, das sollte später der Hellenist Chénier folgendermassen ausdrücken:

> *«Pour peindre notre idée, empruntons leurs coule*
> — — — — — — — — — — — — —
> *Sur des pensers nouveaux faisons des vers ant*

Sie waren sich alle jenes horazischei dass nur das *intemptatum audere* [1]) v verleiht. Deshalb war ihnen Streben nach individuelle. des geistig geschauten Idea den Humanisten wissen sie national und modern zu sei. Grundsatz, den Vauquelin

> *«Des siecles le retour et les*
> *Souvent sous d'autres lois o*

Auch die weiteren Vorwürfe, we tisches Werk speziell vorbringen köni Systemlosigkeit und sonstige stilistisc dies kommt nicht in Betracht gegenü R. die literarischen Bestrebungen s zum Ausdruck brachte, das geistige allen Gebieten förderte und durch seine l lenkte, auf denen man später wirkli schen Literatur gelangen sollte. R., Klassizismus in Frankreich —, das war in dem wir mit unserer Studie zusteuern wo der klassischen Doktrin im 16. und 17. Mittel, diese Behauptung zu beweisen. E vor allem nötig, R.'s theoretische Schriften, w und wenig beachtet waren, wieder ans Licht zı man ihre Bedeutung allmählich auch in Fran

[1]) Horaz, *Ars poet.* v. 285.
[2]) Vauquelin, *Art poét.* III, v. 903/904.

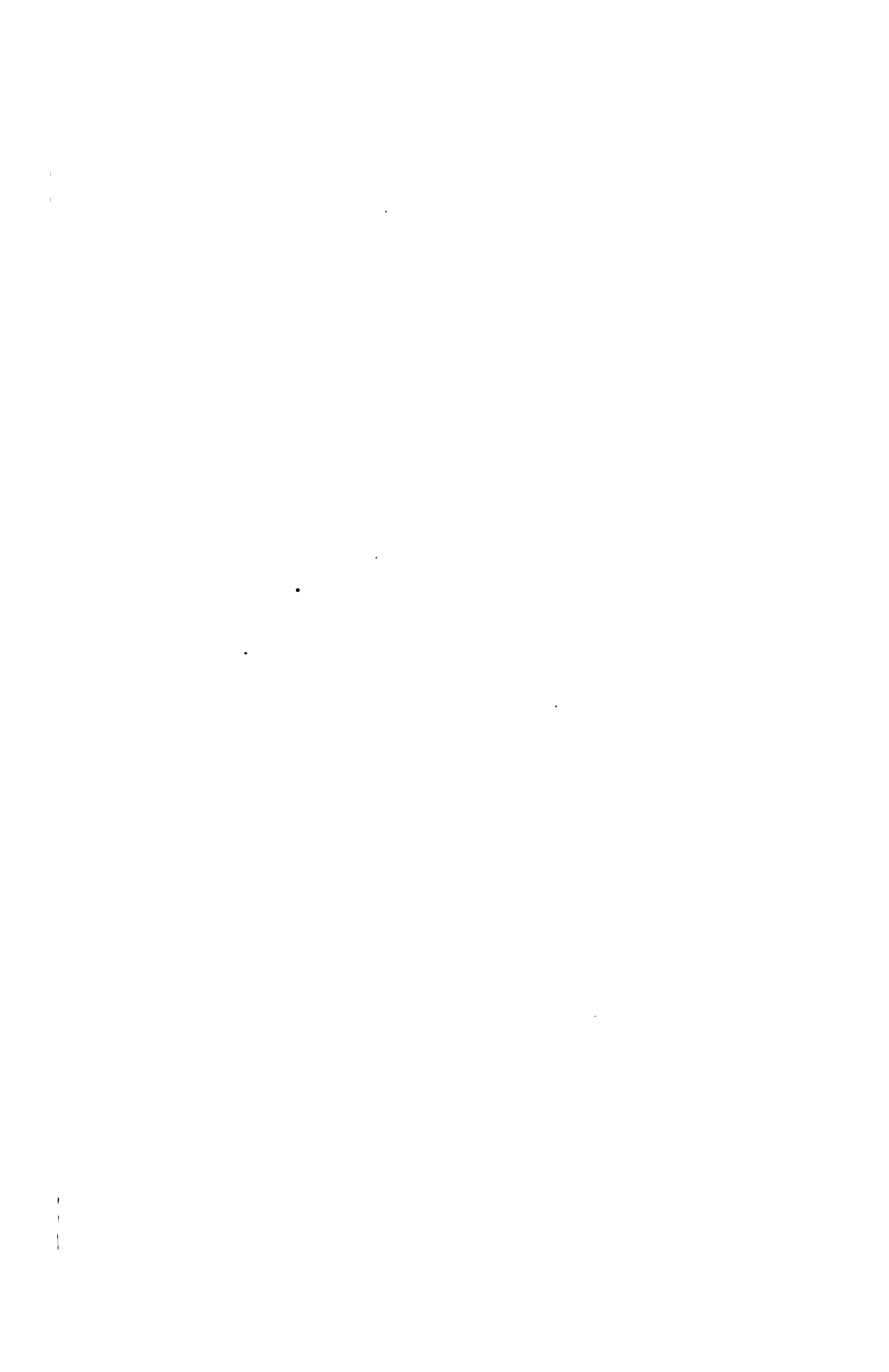
zu würdigen beginnt, geht aus folgenden Worten eines jüngeren französischen Kritikers hervor:

ɪines pages de son Art poétique suffisent pour
m ɴ ɪns le chef de la Pléiade une hauteur de vues, une
sentiment, une dignité morale inconnues jusqu'à lui . . .
ôté les menus préceptes; c'est cette majesté de concep-
d amour du beau, cette idée si haute et si généreuse de
ɪn même temps cette simplicité d'accent si noble et
ont d'un aussi court ouvrage le monument le plus
ɪ régénération littéraire dont avait Ronsard lui-même
› [1])

ine Arbeit dazu beitragen, die Wahrheit obigen
ɪn und ihm allgemeine Anerkennung zu ver-
nach der Ehrenrettung des Dichters am
einmal am Schlusse des Jahrhunderts auch
heoretikers R. zur Thatsache werden

1) Préface, p. 29.

[illegible] dr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND E. KOEPPEL.

XI.

QUELLEN-STUDIEN ZU DEN DRAMEN BEN JONSON'S, JOHN MARSTON'S UND BEAUMONT'S UND FLETCHER'S.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

QUELLEN-STUDIEN

ZU DEN DRAMEN

BEN JONSON'S, JOHN MARSTON'S

UND

BEAUMONT'S UND FLETCHER'S

VON

EMIL KOEPPEL.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1895.

Vorwort.

Der Zweck dieser Studien ist, eine aus eigener Forschung ergänzte Zusammenfassung alles dessen zu liefern, was wir über die Quellen der auf dem Titelblatt genannten Dramatiker wissen. Weitaus am meisten neues konnte für die Dramen Beaumont's und Fletcher's ermittelt werden, namentlich die italienische Novellistik, deren Einfluss auf diese Dichter bisher unterschätzt worden ist, hat manche Aufklärung geboten. Immerhin bleiben noch viele Quellen zu suchen, und wer nach mir dieses lockende Gebiet durchwandern wird, möge vor allen Dingen erwägen, dass die spanischen Dramatiker von mir nur in beschränktem Masse berücksichtigt worden sind. Im allgemeinen bin zwar auch ich der schon öfters ausgesprochenen Ansicht, [1]) dass die englischen Dramatiker viel lieber und häufiger aus fremdländischen Novellen, als Dramen schöpften, weil ihnen die italienischen und spanischen Prosa-Novellen durch französische und englische Übersetzungen schneller und leichter zugänglich wurden; aber für Fletcher sollen doch bereits spanische Dramen als Muster erkannt worden sein, [2]) und es ist jedenfalls zu hoffen, dass

---

[1]) Cf. Dyce, *Account of the Lives and Writings of Beaumont and Fletcher*, p. LXVIII q; Ward vol. II p. 240.

[2]) Cf. A. L. Stiefel in der Festschrift für Konrad Hofmann, Erlangen 1890 (Rom. Forschungen V), p. 195: „Einige von den letzten Werken des 1625 verstorbenen John Fletcher [haben] nicht nur, wie schon frühere, spanisches Kolorit, sondern sind, wie mir zu finden gelungen ist, bestimmten spanischen Dramen nachgebildet.“ Hoffentlich findet Stiefel bald die Zeit, uns die Ergebnisse seiner Forschung mitzuteilen, ich möchte ihm nicht gerne vorgreifen.

Freunde unter Nachahmung verstanden, das sollte später der Hellenist Chénier folgendermassen ausdrücken:

> *«Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs,*
> — — — — — — — — — — — — — —
> *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.»*

Sie waren sich alle jenes horazischen Wortes bewusst, dass nur das *intemptatum audere* [1]) wahren Dichterruhm verleiht. Deshalb war auch ihnen allen ein ehrliches Streben nach individueller Originalität und Verwirklichung des geistig geschauten Ideals eigen. Von den Alten wie von den Humanisten wissen sie sich zu trennen, wo es heisst, national und modern zu sein. Sie bethätigen bereits den Grundsatz, den Vauquelin später also aussprach:

> *«Des siecles le retour et les saisons changées*
> *Souvent sous d'autres lois ont les Muses rangées.»* [2])

Auch die weiteren Vorwürfe, welche man gegen R.'s theoretisches Werk speziell vorbringen könnte, wie Mangel an Klarheit, Systemlosigkeit und sonstige stilistische Ungenauigkeiten, alles dies kommt nicht in Betracht gegenüber der Thatsache, dass R. die literarischen Bestrebungen seiner Zeit vollkommen zum Ausdruck brachte, das geistige Leben der Nation auf allen Gebieten förderte und durch seine Reform in die Bahnen lenkte, auf denen man später wirklich zu einer klassischen Literatur gelangen sollte. R., der Begründer des Klassizismus in Frankreich —, das war in der That das Ziel, dem wir mit unserer Studie zusteuern wollten; die Einheit der klassischen Doktrin im 16. und 17. Jahrhundert, das Mittel, diese Behauptung zu beweisen. Hierzu war aber vor allem nötig, R.'s theoretische Schriften, welche vergessen und wenig beachtet waren, wieder ans Licht zu ziehen. Dass man ihre Bedeutung allmählich auch in Frankreich besser

---

[1]) Horaz, *Ars poet.* v. 285.
[2]) Vauquelin, *Art poét.* III, v. 903/904.

zu würdigen beginnt, geht aus folgenden Worten eines jüngeren französischen Kritikers hervor:

«C[illegible] son Art poétique suffisent pour m[illegible] Pléiade une hauteur de vues, une [illegible] morale inconnues jusqu'à lui . . . [illegible] préceptes; c'est cette majesté d[illegible] concep-[illegible] haute [illegible]euse de [illegible] temps [illegible] noble et [illegible] aussi [illegible] le plus [illegible] lui-même [illegible]

M[illegible] Arbeit da[illegible] beitrag[illegible] obigen [illegible] darzuthun und ihm allgemeine A[illegible] zu ver-[illegible] nach der Ei[illegible] [illegible]ers am A[illegible] endlich einmal am Schlusse des J[illegible]rts auch [illegible] des Theoretikers R. zur T[illegible] werden [illegible]

Peil[illegible], *Préface*, p. 29

dr.). Naumburg a. S

Ben Jonson's Drama zeigt uns aber ausserdem noch einen sich arm stellenden Geizhals, Jaques, den Besitzer einer schönen Tochter und eines Goldschatzes, welchen er wie seinen Augapfel behütet. Die schöne Rachel zieht viele Freier an, in jedem dieser Werber vermutet Jaques, der nur an seinen Schatz denkt, einen Dieb und schliesslich wird er auch wirklich bestohlen. Der Charakter des Geizhalses, sein Benehmen gegen die Freier der Tochter, die Art und Weise, wie er bestohlen wird — alles ist der fragmentarisch überlieferten „Aulularia" des Plautus entlehnt (Euclio — Jaques; der alte Megadorus, der Phædra ohne Mitgift heiraten will — Count Ferneze; der Dieb Strobilus — Onion).[1]

Der bestohlene Jaques wird in seiner Verzweiflung zum Verräter an sich selbst, er muss gestehen, dass er selbst das Mädchen und das Gold seinem ehemaligen Herrn, dem alten Lord Chamont, geraubt habe. Da stossen wir nun wieder auf ein Motiv der „Captivi" — Jaques hat dieselbe Sünde auf dem Gewissen, wie der Sklave Stalagmus, der das Söhnchen seines Herrn geraubt hat.

Die beiden von dem englischen Nachahmer geschickt verschlungenen Fäden sind schliesslich dadurch verknüpft, dass Paulo Ferneze Rachel heiratet. Bei der flüchtigen Skizzierung des Verhältnisses zwischen Rachel und ihrem vermeintlichen Vater, bei der Flucht des Mädchens zu ihrem Geliebten (Act V sc. 1), und besonders bei den Worten des in einem Atem den Verlust seines Goldes und seiner Tochter beklagenden Jaques (Act V sc. 1), wird Ben Jonson wohl an zwei erst vor kurzem auf der Londoner Bühne erschienene Gestalten gedacht haben — an Shylock und Jessica.[2]

Every Man in his Humour. — In der ersten Form dieses Lustspiels[3] (Act V sc. 1; cf. vol. I p. 158 Anm.) beklagt

---

[1]) Cf. Langbaine p. 298; Gifford l. c. pp. 348 f., 367, 372, 389 f.; Reinhardstöttner p. 346 ff.

[2]) Cf. Ward vol. I p. 190 Anm., p. 558 Anm. 1.

[3]) Eingetragen in das S[tationers'] R[egister] am 14. August 1600; ältester uns erhaltener Druck die Quarto von 1601.

Ben Jonson, dass die Poesie in den Werken vieler Dichterlinge ärmlich und lahm erscheine, mit Überresten und alten, abgetragenen Lumpen ausgeflickt und halb verhungert mangels der ihr nötigen Nahrung, der heiligen Erfindung: *Half starv'd for want of her peculiar food, Sacred invention!* Mit den schärfsten Worten werden den Zeitgenossen ihre literarischen Diebstähle, *their stolen wares*, vorgeworfen. Der Text der Folio-Ausgabe 1616 weist diese Stelle nicht mehr auf, was wir ihrer dichterischen Schönheit wegen bedauern, aber kaum befremdlich finden werden, wenn wir erwägen, dass Ben Jonson's Werke selbst von Entlehnungen aller Art wimmeln, dass auch in „Every Man in his Humour" der gelehrte Leser auf Schritt und Tritt an Horaz, Juvenal und andere Klassiker erinnert wird.

Gleichwohl wird man dem Verfasser das Recht zugestehen müssen, gerade in dieser Komödie das Verdienst der freien Erfindung stark zu betonen. Nicht als ob deren Handlung eine besonders kunstvoll verschlungene, an überraschenden Wendungen reiche wäre — aber so wie sie ist, ist sie Ben Jonson's Schöpfung, es hat sich für den Plan von „Every Man in his Humour" keine unmittelbare Vorlage nachweisen lassen. Motive der klassischen Komödie sind reichlich verwendet,[1]) die Gruppierung derselben zu einem neuen Ganzen jedoch ist des Dichters eigenes Werk.

Every Man out of his Humour. — Auch in dieser satirischen Komödie[2]) (im Vorspiel; cf. vol. II p. 15) schmäht Ben Jonson seine Zeit, in der sich jeder knechtisch nachahmende Geist, *every servile imitating spirit*, als Dichter aufspielen dürfe. Er lässt sein eigenes Werk der Vetus Comoedia vergleichen (Vorspiel p. 22) und gedenkt spöttisch der verwickelten, mit Possen vermischten Liebesintriguen der zeitgenössischen Komödie (Act III sc. 1, p. 113). Leider hat er selbst über der Einführung und Charakterisierung seiner zahlreichen Figuren die Handlung gänzlich vernach-

[1]) Cf. Reinhardstöttner p. 675 ff.

[2]) SR. 8. April 1600; gedruckt 1600.

lässigt; der höchst unklare Plan seines Spieles bietet der Quellenforschung keine Anhaltspunkte. Originalität muss man dem Dichter auch in diesem Falle zugestehen, doch ist es eine Art von Originalität, gegen welche man mit einer von Scene zu Scene sich erhöhenden Stimme zu protestieren geneigt ist.

Cynthia's Revels; or, The Fountain of Self-Love. — Die uns nun bis zum Überdruss bekannten Töne werden auch in der *Induction* dieses für den Hof bestimmten Stückes[1]) wieder angeschlagen: aufs neue wird die *servile imitation* der Dramatiker gebrandmarkt, aufs neue werden die Dichter verhöhnt, welche ihre Scenen mit dem Material alter Bücher stopften und stets von den Tellern anderer Leute ässen (vol. II p. 226f.). Man empfindet die Wiederholung dieser selbstgefälligen, die eigene Ware anpreisenden Spöttereien um so unangenehmer, weil Ben Jonson's Unfähigkeit, aus eigenen Mitteln eine spannende Handlung zu gewinnen, sich in „Cynthia's Revels“ noch weit peinlicher verrät, als in „Every Man out of his Humour“. Ein Plan für den Bau des ganzen Stückes lässt sich nicht erkennen, und in den locker aneinander gereihten Scenen sehen wir den Dichter bereits gezwungen sich selbst zu kopieren: die Scene, in welcher der Tölpel Asotus von Amorphus instruiert wird, wie er sich den Damen des Hofes gegenüber zu benehmen habe (Act III sc. 3, p. 285ff.), ist eine breite Ausführung des Gespräches, von Macilente und Sogliardo in „Every Man out of his Humour“ (Act V sc. 1, p. 170f.).

Überaus interessant als satirisches Zerrbild des Lebens und Treibens am Hofe der alten Elisabeth, und reich an fesselnden Einzelheiten, wie jedes Werk Ben Jonson's, zeigt uns dieses höfische Spiel sein Geschick als *playwright* auf dem niedrigsten Punkte. Jeder Sinn für die Forderungen, die Ökonomie der Bühne scheint ihm verloren gegangen zu sein.

The Poetaster; or, His Arraignment. — Für dieses Gelegenheitsstück[2]) war dem Verfasser glücklicherweise ein

---

[1]) SR. 23. Mai 1601; gedruckt 1601.

[2]) SR. 21. Dezember 1601; gedruckt 1602.

bestimmtes Ziel der dramatischen Aktion gesetzt: sie musste in der Bestrafung des Dichterlings Crispinus und seines Genossen Demetrius gipfeln. Das Mittel, diese Katastrophe drastisch zu gestalten, fand Ben Jonson nicht in seiner Phantasie, sondern in seinem Gedächtnis: Lucian's „Lexiphanes“ diente ihm als Muster. Genau so wie der Arzt Sopolis auf Veranlassung des Lykinos dem Lexiphanes ein Brechmittel eingibt, um ihn von seinen gesucht altertümelnden Redensarten zu befreien,[1]) lässt Horaz-Ben Jonson den Crispinus-Marston Pillen schlucken, welche eine grössere Anzahl auffälliger Worte und Phrasen an das Tageslicht befördern.[2]) Es gehörte Ben's ästhetische Rücksichtslosigkeit dazu, diese Scene aus einem Dialog auf die Bühne zu verpflanzen.

Auch auf dem langen, nicht immer lohnenden Weg, der zu dieser merkwürdigen Katharsis führt, finden wir manches längst erkannte, fremde Gut. Der sich kostbar machende Sänger Hermogenes (Act II sc. 1, p. 424 ff.) stammt aus Horaz (Serm. Lib. I, 3: *Omnibus hoc vitium est cantoribus*); die berühmte 9. Satire des 1. Buches (*Ibam forte via sacra*) füllt in breiter Dramatisierung den Anfang des 3. Aktes (p. 430ff.); den Schluss desselben Aktes bildet in der Ausgabe letzter Hand eine Übersetzung der 1. Satire des 2. Buches (*Sunt quibus in satira*), eine vollkommen überflüssige Hemmung des an und für sich schleppenden Ganges der Handlung, deren sich der Dichter in der editio princeps noch nicht schuldig gemacht hatte.[3]) Die in der Studierstube des Dichters, fern der Bühne, redigierte Folio des Jahres 1616 bietet viele dieser lästigen Verbreiterungen.

Mitten in dieser dramatischen Satire sehen wir den verbannten Ovid seufzend vor dem Palast seiner Geliebten, der Kaisertochter Julia, stehen (Act IV sc. 7, p. 493ff.). Julia

---

[1]) Cf. Lucianus ab J. Bekkero recogn. Lipsiae 1853; vol. II p. 339 ff.

[2]) Act. V sc. 1; vol. II p. 524 ff. Fleay, Chronicle vol. II p. 73f., gibt eine Liste der gebrochenen Worte mit Verweisen auf Marston, soweit er sie in dessen Werken gefunden hat.

[3]) Cf. Gifford vol. II p. 464 f. und den Text dieser Übersetzung p. 534 ff.

erscheint oben an ihrem Fenster, die Liebenden klagen sich ihr Leid, Ovid will gehen, wird von Julia zurückgehalten, Julia will sich zurückziehen, Ovid beschwört sie, noch zu bleiben — Romeo und Juliet in antikem Kostüm.[1]) So wenig diese sentimentale Scene in das derbe Spiel passt, so ist sie doch des herrlichen Vorbildes nicht ganz unwürdig, sie enthält viele schöne Verse und eines der feinsten Gleichnisse der ganzen Dichtung Ben Jonson's.[2])

Ausserdem hat der Dichter, wie bereits für „Cynthia's Revels", auch für den „Poetaster" Anleihen bei sich selbst gemacht. Die nach höfischen Manieren und Festen trachtende römische Bürgersfrau Chloe, die ihren Gatten Albius so schlecht behandelt, ist eine Wiederholung der Fallace in „Every Man out of his Humour", von deren Launen ihr Gatte Deliro so viel zu leiden hat.[3]) Pantilius Tucca schwört hoch und teuer, dass er den Horaz beim nächsten Zusammentreffen prügeln werde, und begrüsst den plötzlich erscheinenden Horaz auf das freundlichste (Act IV sc. 5, p. 490 f.) — eine Feigheit, mit welcher sich schon Bobadill in „E. M. in his H." (Act IV sc. 5; cf. vol. I p. 123 f.) einen Lacherfolg gesichert hatte.

Dass Ben Jonson bei der Schöpfung dieser dramatischen Satire oft des Strafgerichtes gedacht hat, welches Aristophanes in seinen „Fröschen" über die griechischen Dramatiker abhielt,[4]) ist bei seiner genauen Kenntnis der Klassiker nicht zu bezweifeln. Wie Aristophanes zahlreiche Stellen zeitgenössischer Dramen parodiert, gibt auch der Engländer

---

[1]) Cf. Rapp p. 224.

[2]) Julia spricht:

Ay me, that virtue, whose brave eagle's wings
With every stroke blow stars in burning heaven,
Should, like a swallow, preying towards storms,
Fly close to earth, and with an eager plume
Pursue those objects which none else can see,
But seem to all the world the empty air! (p. 495).

[3]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 367.

[4]) Cf. Gifford vol. II p. 550: *The chief object of his imitation was the ‚Frogs' of Aristophanes.*

satirische Proben aus einigen Bühnenwerken seiner Zeit, Proben von *king Darius' doleful strain*, von Kyd's, Peele's und anderer dramatischem Stile (Act III sc. 1, p. 455ff.). Freilich braucht er die Anregung zu dieser Art der Satire nicht dem Griechen zu verdanken: im Zeitalter der Elisabeth wurde es bald Sitte, dass sich die gedrängt stehenden Dramatiker gegenseitig durch Parodien neckten. Das älteste mir bekannte Beispiel ist Basilisco's Nachäffung der Worte des sterbenden Tamburlaine;[1]) Shakespeare's Pistol hat diese kritische Methode mit besonderer Virtuosität geübt und vielen Späteren als leuchtendes Vorbild gedient. Dem Plane der „Frösche" hat Ben Jonson nichts entlehnt; auf seinen Humor kann man auch für den „Poetaster" das ihm oft gespendete Beiwort „aristophanisch" anwenden, nachdem man den üblichen Abzug für die dem Engländer gänzlich mangelnde kecke und freche Anmut des Griechen gemacht hat.

Sejanus his Fall. — Begreiflicherweise hatten es die von Ben Jonson so oft und so schonungslos als Nachahmer geschmähten Autoren nicht unterlassen, ihm seine eigenen zahllosen Entlehnungen aus den Klassikern vorzuwerfen[2]) — eine Kühnheit, wofür sie von dem scharfzungigen Dichter als mit ihren Rüsseln den Garten der Musen aufwühlende und entwurzelnde Schweine und der Tugend feindliche Maulwürfe bezeichnet wurden.[3]) Um ihrem Tadel, in welchem der Vorwurf des Plagiats lag, seinen Stachel zu nehmen, hat Jonson sein nächstes Werk, seine erste Römer-Tragödie „Sejanus his Fall",[4]) mit einem fortlaufenden Kommentar versehen, mit

---

[1]) Cf. E[nglische] St[udien] vol. XVIII p. 126.

[2]) Über diese — sehr berechtigten — Vorwürfe hatte Ben Jonson schon im „Poetaster" quittiert, indem er den Demetrius sagen liess:

And, but that I would not be thought a prater
I could tell you he were a translator.
I know the authors from whence he has stole,
And could trace him too, but that I understand them not full
and whole (Act V sc. 1, vol. II p. 521).

[3]) In der Epistel *To the Reader* vor der editio princeps des Sejanus.

[4]) SR. 2. November 1604; gedruckt 1605.

reichlichen Verweisen auf die von ihm benutzten Quellenwerke. Für seine zwei wichtigsten Gewährsmänner, für Tacitus und Dion Cassius Cocceianus hat der philologisch geschulte Dichter sogar die Ausgaben genannt, deren er sich bediente — der Quellenforscher kann somit die Hände in den Schoss legen und sich ruhig und bewundernd den mächtigen Bau betrachten, welchen Ben Jonson mit kunstvoller Verwendung dieser Steine errichtet hat.

Volpone; or, The Fox. — Die Haupthandlung dieses Schauspiels [1]) ist aus einer Episode des satirischen Schelmenromans des Petronius Arbiter herausgewachsen. [2]) Dem sich krank stellenden Eumolpus und seinen spitzbübischen Genossen entspricht Volpone mit seinem Gesinde; die den Eumolpus mit Geschenken überhäufenden Erbschleicher, die *corvi* der Stadt Croton vertritt bei Ben das würdige venetianische Kleeblatt Voltore, Corbaccio und Corvino, zu welchen sich die Engländerin Lady Would-be gesellt.

Auch einen der zur Schürzung des dramatischen Knotens nötigen Fäden verdankt Ben Jonson dem uns zerrissen überlieferten Gespinste des Römers — die ihre Tochter der Lust des Eumolpus opfernde Matrone Philomela stand offenbar Modell für den zur Prostituierung seiner Gattin bereiten Corvino. Um auch diesen Teil der Handlung durch die Haupttriebfeder des ganzen Stückes, die blinde Habgier und gegenseitige Eifersucht der Erbschleicher, in Bewegung setzen zu lassen, hat sich Ben Jonson aller Wahrscheinlichkeit nach des alttestamentlichen Berichtes über die letzten Tage des Königs David (Könige I, 1, 1ff.) erinnert [3]) — die schöne Celia soll die Rolle der Abisag von Sunem spielen.

Viel weniger geschickt ist die von Jonson frei geschaffene Parallel-Figur der Celia eingeführt — Bonario, der Sohn des Corbaccio. Dieser alte Sünder hat sich auf Anstiften des Mosca bereit erklärt, ein Testament zu gunsten Volpone's

---

[1]) Gedruckt 1607/8.

[2]) Cf. Gifford vol. III pp. 174, 182; Holthausen, Anglia XII 519 ff.

[3]) Cf. Holthausen, l. c., p. 522 f.

zu machen, mit Enterbung seines eigenen Sohnes. Ohne jeden ersichtlichen Grund, aus purer Bosheit, will Mosca den Sohn als unsichtbaren Zeugen dieses Aktes haben. Er versteckt Bonario in Volpone's Haus, Corvino bringt seine Gattin vor der Zeit, und Bonario kann auf diese Weise Celia's Retter werden. Das Resultat ist eine effektvolle Scene, welche auf der Bühne den schweren Schaden des Planes verdeckt; bei aufmerksamem Lesen der Komödie hingegen muss uns der absolute Mangel jeder inneren Begründung der Bonario-Episode sehr unangenehm berühren. Der Dichter bedurfte dieser Gestalt und er hat sie trefflich verwendet, aber er hat sich nicht die Mühe genommen, ihr erstes Auftreten auch uns notwendig erscheinen zu lassen. Mosca's Interessen sind bis zu einem gewissen Grade identisch mit Volpone's Bereicherung — wie konnte er, der raffinierte Schelm, ihr lichtscheues Treiben der Gefahr einer vorzeitigen Blossstellung durch den enterbten Sohn aussetzen?

Das mit der Haupthandlung nur sehr locker verknüpfte, komische Zwischenspiel des Wichtigthuers Sir Politick Would-be und seiner geschwätzigen Gattin ist eine gelungene, satirische Zugabe Ben Jonson's.

Epicoene; or, The Silent Woman. — Im Jahre 1606 wurde in Paris eine Ausgabe der Werke des Sophisten Libanius[1]) gedruckt, in welcher der griechische Text von einer lateinischen Interpretation begleitet war.[2]) Eines der unterhaltlichsten rhetorischen Kunststücke des Griechen erscheint in dem lateinischen Text dieser Folio als *Declamatio sexta*, betitelt: *Morosus qui uxorem loquacem duxerat, seipsum accusat.*[3]) Morosus fleht die Richter an, ihm den Schierlingsbecher, den Todestrunk, zu bewilligen, weil er die Geschwätzigkeit seiner Frau nicht mehr vertragen könne. Von Natur

[1]) Geboren 314 nach Christus, gestorben 390/1; cf. „Das Leben des Libanius" von G. R. Sievers, Berlin 1868.

[2]) Libanii Sophistae Praeludia Oratoria etc. Federicus Morellus Regius Interpres. Parisiis 1606.

[3]) Cf. l. c. p. 300 ff.: *Μελέτη πραγματική. Δύσκολος γήμας λάλον γυναῖκα, ἑαυτὸν προσαγγέλλει.*

schweigsam und zurückhaltend, habe er ein friedliches Leben geführt, bis er sich von einem Freunde bereden liess, zu heiraten. Schon der Lärm der Hochzeit sei ihm sehr peinlich gewesen, nach der Hochzeit aber sei es noch viel schlimmer geworden, denn die junge Frau habe, trotz der gegenteiligen Versicherungen und Versprechungen des kuppelnden Freundes, eine nicht zu unterdrückende Beredsamkeit und eine nicht zu stillende Wissbegierde entwickelt. Sehr lebendig ist geschildert, wie sich die rastlose Zunge der Gattin bethätigt; sehr humoristisch missglückt sein Versuch, die Frau mit einem Dichterworte niederzudonnern, mit einem Verse eines alten Dichters: *Est foeminis ornatui silentium.*[1]) Kaum hat Morosus nämlich den alten Dichter erwähnt, als ihn seine Frau mit Fragen bestürmt, wer denn dieser Dichter gewesen sei, wer sein Vater, welchem Geschlechte er angehört habe, wann er zu lehren begonnen und wie er sein Leben beschlossen habe. So hat auch die Berufung auf den Dichter seine Qual nur vergrössert, er beschliesst zu sterben und bittet vorher noch die Götter, seiner Gattin ein recht langes Leben zu schenken, damit ihm für alle Fälle in der Unterwelt eine Ruhezeit gesichert sei.

Es ist sehr leicht möglich, dass Jonson's Aufmerksamkeit durch die Pariser Ausgabe auf diese gelungene rhetorische Übung des Sophisten gelenkt wurde; gewiss ist, dass er den Morosus des lateinischen Textes mit all seinen Eigentümlichkeiten und Erlebnissen und mit seinem Namen zum Protagonisten eines in den nächsten Jahren komponierten Lustspiels gemacht hat, der 1609 oder 1610 aufgeführten Komödie „Epicoene; or, The Silent Woman".[2]) Auch Ben Jonson's Morose hasst jedes Geräusch, auch er heiratet ein ihm als besonders schweigsam empfohlenes Wesen, auch er wird von dem Lärm der Hochzeitsgäste und noch mehr von der Zunge der Neuvermählten gemartert. Nicht selten lassen sich sogar wörtliche Anklänge konstatieren.[3])

---

[1]) Cf. l. c. p. 310: *Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει.*

[2]) SR. 20. September 1610; gedruckt 1612.

[3]) Cf. Gifford vol. III pp. 351 f., 363, 410, 420 f., 440, 442, 445, 467, 479 f., 492 f., 499 f.

Die Verbindung dieser Hauptgestalt mit den übrigen *dramatis personae* ist überaus geschickt, ohne jede auffällige Naht, hergestellt. Morose heiratet in böser Absicht, er geht die ihm immer bedenkliche Ehe nur deshalb ein, um sich einen Erben zu zeugen und auf diese Weise seinen verhassten Neffen enterben zu können. Der Neffe gräbt aber eine Gegenmine: er ist es, der dem Sonderling die schweigsame Gattin empfehlen und zuführen lässt. Nach der Hochzeit nähert er sich mitleidig dem betäubten Morose und verspricht, ihn von dieser Furie zu befreien, wenn er ihn zu seinem Erben einsetzen wolle. Morose willigt ein; der Neffe annulliert die Ehe durch die Enthüllung, dass die vermeintliche Braut männlichen Geschlechtes sei. Wortlos verschwindet Morose unter dem Hohngelächter seiner Gegner.

Dass auch diese Bestrafung des Morose von Ben Jonson nach einem klassischen Muster in Scene gesetzt wurde, lässt sich nicht bezweifeln.[1]) In der „Casina“ des Plautus wird der verliebte alte Stalino von seiner Gattin und ihren Helfershelfern dadurch gefoppt, dass der junge Chalinus die Rolle des Mädchens spielt. Er lässt sich dem von Stalino als Strohmann vorgeschobenen Sklaven vermählen, so dass schliesslich die beiden Tröpfe, der verliebte Alte und sein Spiessgeselle, mit Hohn und Spott überschüttet werden können.[2])

Unter den vielen, witz- und lärmreichen Zwischenspielen des englischen Stückes findet sich eine Scene, die unsere Gedanken sofort zu Shakespeare führt. Den beiden *gulls* Sir John Daw und Sir Amorous La-Foole wird vorgespiegelt, dass sich der eine von dem anderen tödlich beleidigt fühle und auf blutige Rache sinne. Um dieser Rache zu entgehen, unterwerfen sich die Feiglinge jeder Demütigung[3]): sie fürchten sich vor einander, wie sich in Shakespeare's „Twelfth Night“ Sir Andrew Aguecheek und Viola vor einander fürchten.[4]) Dass Ben Jonson über diese beiden höchst unfreiwilligen Duellanten gelacht hatte und in der Erinnerung

---

1) Cf. Rapp, p. 228; Reinhardstöttner p. 390.

2) Cf. T. Macci Plauti Casina. Rec. Fr. Schoell. Lipsiae 1890.

3) Act IV sc. 2; cf. vol. III p. 449 ff.

4) Act III sc. 4.

an sie dieses dankbare Possenmotiv wiederholte, ist höchst wahrscheinlich; dass seine derbe, mit schmerzlichen *practical jokes* überladene Wiederholung des bei allem Übermut massvollen Humors der Viola-Scene ermangelt, wird wohl die Mehrzahl der Leser empfinden. Aber an eine absichtliche Parodie der Situation von „Twelfth Night", an eine übelmeinende Karrikatur des Shakespeare'schen Intermezzos ist selbstverständlich durchaus nicht zu denken.[1])

The Alchemist.[2]) — Der Londoner Bürger Lovewit hat aus Furcht vor der Pest sein Haus und die Stadt verlassen. In das leer stehende Haus hat der als Wächter aufgestellte Diener Face ein Schwindlerpaar aufgenommen: den Goldmacher Subtle und die Dirne Dol Common. Gemeinschaftlich brandschatzt das nichtsnutzige Kleeblatt die von dem Dichter kräftig verkörperte Dummheit und Habgier der Menschen. Lovewit kehrt unerwartet zurück, die Nachbarn teilen ihm mit, welch tolles Leben und Treiben während seiner Abwesenheit in seinem Hause stattgefunden habe — Face aber tritt ihm keck entgegen und behauptet, das Haus sei als pestverdächtig die ganze Zeit abgeschlossen gewesen. Sein Lügen kann die Katastrophe jedoch nur verzögern, nicht abwenden; der Goldmacher und die Dirne müssen fliehen, der Hauptsünder aber, der treulose Diener Face, bleibt ungestraft.

In der ersten Scene der „Mostellaria" des Plautus hören wir, dass der Athener Theuropides seit drei Jahren auf Reisen sei, und dass sein Sohn in dem Hause des sparsamen Alten ein lustiges, verliebtes Leben führe, begünstigt von dem Sklaven Tranio, den der Vater als Hausverwalter eingesetzt hatte. Unvermutet kehrt der Alte zurück, der Sohn ist ratlos, Tranio tritt dem unerwünschten Kömmling entgegen und beschwört ihn, das Haus nicht zu betreten: es sei von einer Blutschuld belastet, der Geist eines Ermordeten spuke in ihm. Auch in der klassischen Komödie wird der Lügner

---

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 452 f.; Rapp p. 230.
[2]) SR. 3. Oktober 1610; gedruckt 1612.

schliesslich blossgestellt, auch in ihr entrinnt er, der ungetreue Sklave, der wohlverdienten Strafe.

Unzweifelhaft hat Ben Jonson den Plan seines Stückes nach diesem plautinischen Muster entworfen.[1]) Auch den flotten Anfang der „Mostellaria", den uns *in medias res* versetzenden Streit der beiden Sklaven Grumio und Tranio hat sich Jonson zu eigen gemacht: der „Alchemist" beginnt mit einem uns alles Nötige enthüllenden Streite der beiden Schelme Subtle und Face.

Auch in einer der vielen komischen Beigaben dieses inhaltsreichen Dramas Ben Jonson's lässt sich wohl eine plautinische Reminiscenz erkennen. Der als Spanier verkleidete und spanisch sprechende Surly wird von Face und Subtle, die des Spanischen unkundig sind und bei ihm Unkenntnis des Englischen voraussetzen, mit in höflichem Tone vorgetragenen Spöttereien und Verunglimpfungen seiner vermeintlichen Nationalität überschüttet, wobei sich die beiden Gauner verraten.[2]) In dem „Poenulus" des Plautus spielt sich der des Punischen unkundige Milphio als Dolmetsch auf zwischen dem Punier Hanno und Agorastocles und tischt als Übersetzung des Punischen allerlei tolles Zeug auf, bis er von dem des lateinisch mächtigen Hanno als Lügner entlarvt wird. Das Ziehen einer Verbindungslinie zwischen diesen beiden Scenen[3]) scheint mir berechtigt.

Sehr ansprechend ist die ausserhalb des Kreises der literarischen Quellenforschung liegende Vermutung, dass Ben Jonson bei der Schöpfung des Trios Face, Subtle und Dol ein zeitgenössisches Schwindler-Trifolium vor Augen hatte: den im „Alchemist" erwähnten Goldmacher Edward Kelly[4]) und seine Verbündeten Dee und Laski, einen jungen Polen, dem bei ihren Betrügereien oft die Rolle des Engels zuge-

---

[1]) Cf. Gifford vol. IV pp. 158f., 166. Bei Reinhardstöttner's Bemerkung: „Eine Nachahmung der Mostellaria ist [der Alchemist] nicht" (p. 489) kommt es darauf an, welche Ausdehnung er in diesem Falle dem Begriffe ‚Nachahmung' geben wollte.

[2]) Act IV sc. 1; cf. vol. IV p. 132 ff.

[3]) Cf. Gifford vol. IV p. 136 f.

[4]) Act IV sc. 1; cf. vol. IV p. 122.

fallen sein soll, wie Dol Common als Feen-Königin zu agieren hat.[1])

Catiline his Conspiracy. — Cicero's catilinarische Reden und die Erstlingsschrift des Sallustius „De conjuratione Catilinae" waren Ben Jonson's Hauptquellen für dieses sein zweites Römerdrama.[2]) In Einzelheiten lässt sich ausserdem die Benutzung anderer Historiker erkennen; die genaue Bestimmung und Abgrenzung dieser Einflüsse wird einem seine Aufgabe erschöpfenden Kommentator des Dramas zufallen, der sich bis jetzt noch nicht gefunden hat.

Nicht ohne Überraschung bemerken wir, dass Ben Jonson diese von dem Lichte der authentischen Geschichte durchströmte Handlung in den von den englischen Dramatikern längst aufgegebenen Rahmen des Seneca-Dramas gefügt hat. Wie in Seneca's „Agamemnon" und „Thyestes", erscheint auch vor dem englischen „Catiline" ein unheilverkündender Geist, der Geist des Diktators Sulla; [3]) wie zumeist bei Seneca, tritt auch bei Ben Jonson am Schlusse der ersten 4 Akte ein Chor auf, welcher die sich aus den Ereignissen ergebenden politischen und ethischen Lehren zusammenfasst. Auch das Innere des „Catiline" gibt in Wort und Gedanken wiederholt Zeugnis von einem intensiven Studium des römischen Dramatikers.[4])

Bartholomew Fair. — Ein Griff der Dichterhand ins volle Menschenleben, Sittenbilder, welche der Künstler nach der ihn umgebenden Wirklichkeit entwarf. Auch der Faden, welcher die einzelnen Blätter dieses Skizzenbuches zusammenhält, ist von Ben Jonson selbst geliefert. Weder für die ganze Handlung, noch für einzelne Scenen dieses Stückes[5]) lassen sich literarische Beeinflussungen nachweisen.

The Devil is an Ass. — Dass Pug, der unerlaubt dumme

---

[1]) Cf. Gifford, l. c., p. 123.
[2]) Gedruckt 1611.
[3]) Cf. Gifford vol. IV p. 199.
[4]) Cf. Langbaine p. 288; Gifford, l. c., pp. 254. 277.
[5]) Aufgeführt 31. Oktober 1614; gedruckt 1631.

Teufel dieses Stückes,[1]) ein Nachkomme des Machiavelli'schen Belfagor ist,[2]) dass Ben Jonson's Teufel ohne den italienischen Teufel nicht aufgetaucht sein würde, ist kaum zu bezweifeln. Beide Teufel sind für ihren Ausflug auf die Menschenerde mit einer schönen Gestalt ausgerüstet, beide sind den ihnen entgegentretenden Menschen an Schlauheit und Schlechtigkeit nicht gewachsen, beide müssen schliesslich gedemütigt zur Hölle fahren. Im übrigen sind ihre Erlebnisse durchaus verschieden, Pug ist in noch weit höherem Grade zu einer leidenden Rolle verurteilt als Belfagor.

Um in den Besitz eines prächtigen Mantels zu gelangen, gestattet Fabian Fitzdottrel, Pug's Dienstherr, dem jungen Weltmanne Wittipol eine viertelstündige Unterredung mit Mrs. Fitzdottrel. Die Unterredung hat in seiner, des Gatten, Gegenwart stattzufinden, und er verbietet überdies insgeheim seiner Frau jedes Wort der Erwiderung. Wittipol erklärt seine Liebe; wie die schöne Frau stumm bleibt, antwortet er sich selbst in ihrem Namen, Gegenliebe verheissend. Das Ergebnis seines Monologes ist, dass sich ihr Herz dem Gatten ab-, und dem Werber zuwendet. Dass diese ganze Scene einer Novelle des Boccaccio (Dec. III 5) entlehnt ist, wurde längst festgestellt[3]) — wörtliche Übereinstimmungen[4]) beweisen, dass Ben Jonson bei seiner Dramatisierung das Original vor sich liegen hatte. Eine um so bemerkenswertere Verschiedenheit zwischen Vorbild und Nachahmung ist, dass die Erbärmlichkeit des Gatten, welche Zima mit Schweigen übergeht, von Wittipol in scharfen Worten gebrandmarkt wird. Dieser moralischen Tendenz des englischen Dichters entspricht es, dass, während sich die Italienerin dem Liebes-

---

[1]) Aufgeführt 1616; gedruckt 1631.

[2]) Cf. Baudissin, „Ben Jonson und seine Schule", Leipzig 1836; vol. I p. 435. Über eine 1581 gedruckte englische Prosa-Übersetzung der Novelle Machiavelli's cf. „Studien" p. 49.

[3]) Cf. Langbaine p. 289.

[4]) Genau entsprechen sich z. B. Zima's Bemerkung: *Voi avete comperato il pallafreno, et io non l'ho venduto,* und Wittipol's Schlussworte: *It may fall out, That you have bought it dear, though I've not sold it* (Act I sc. 3; cf. vol. V p. 37).

rausche hingibt, bei Mrs. Fitzdottrel bald eine tugendhafte Ernüchterung eintritt, sie bleibt ihrem Gatten treu.

Auch einige andere Motive des Stückes, die Zusammenkunft an den Fenstern und „die Partie, wo der Galan als Spanierin auftritt“, sind als italienische Novellenstoffe bezeichnet worden, [1]) leider ganz ohne Beweis. Ich selbst kann nur noch für eine der Listen, welchen der dumme Teufel zum Opfer fällt, ein italienisches Vorbild wahrscheinlich machen. In Boccaccio's Decameron (III 3) bedient sich eine Frau ihres Beichtvaters, um sich mit dem von ihr begehrten Manne in Verbindung zu setzen; was dieser thun soll, trägt sie dem Mönche als ihr zugefügte Kränkung vor, mit der Bitte, den ihm bekannten, aufdringlichen Werber zurechtzuweisen. Schliesslich klagt sie, der Bösewicht sei auf einen Baum ihres Gartens geklettert und habe versucht, durch das Fenster in ihr Zimmer zu dringen: entrüstet hält der Mönch dem jungen Manne diese neue Sünde vor und vermittelt auf diese Weise die erste Zusammenkunft der Verliebten. Nach derselben Methode lässt Mrs. Fitzdottrel ihrem Verehrer Wittipol durch Pug sagen, er solle unterlassen, sie von seinem Fenster aus zu belästigen, sie würde sich sonst an ihren Gatten wenden. Pug richtet diese Botschaft arglos aus, und verhilft dadurch, sehr gegen seinen Willen, dem Paare zu einem Stelldichein (Act II sc. 1 und 2; cf. vol. V p. 52 ff.).

Für die hässliche Schlussscene, in welcher Fitzdottrel die Rolle eines vom Teufel Besessenen spielt, sollen zeitgenössische Berichte über ähnliche Betrügereien stark benützt sein. [2])

The Staple of News. — Der die Rolle eines vom Teufel Besessenen spielende Fitzdottrel versteht in allerlei Sprachen zu reden: griechische, spanische, italienische, französische Brocken stösst er heraus. Sein griechisches Citat ist dem „Plutos“ des Aristophanes entlehnt. [3]) Ben Jonson's nächstes, ungefähr zehn Jahre später verfasstes Drama „The Staple of News“ verdankt seinen satirischen Grundgedanken dieser

---

[1]) Von Rapp p. 232.
[2]) Cf. Gifford vol. V p. 152 f.
[3]) Cf. Gifford ib. p. 154.

klassischen Komödie: in verschiedener Weise, aber ebenso grell, wird auch von dem Engländer die Allmacht des Reichtums beleuchtet. Plutos, der Gott des Reichtums, der aus einem ganz anderen Grunde als Hans Sachsens Frau Wahrheit seinen Namen nicht zu nennen wagt, um dessen Gunst sich die ganze Welt bewirbt, wird in dem englischen Stücke [1]) vertreten durch die schöne *Mistress Pecunia Do-all,* die allgefeierte *Infanta of the Mines.* Aristophanische Gedanken sind hin und wieder verwertet, [2]) die Umgebung der beiden allegorischen Gestalten jedoch zeigt keine Ähnlichkeit. Ben Jonson's satirisches Bild ist viel figurenreicher, aber auch lange nicht so übersichtlich gruppiert, wie die klassische Vorlage.

Aus Schmerz über das Verschwinden der Lady Pecunia ist der alte Geizhalz und Wucherer Pennyboy wahnsinnig geworden; er nimmt seine beiden Hunde ins Verhör, ob sie die Dame gekränkt und zum Fortgehen veranlasst hätten (Act V sc. 2; cf. vol. V p. 301 ff.). Auch diese tolle Scene ist aristophanisches Gut, sie ist eine Nachahmung des Hunde-Prozesses in den „Wespen“ (sc. 3). [3])

Das Redaktionsbureau des „Staple of News“ wird dem *House of Fame* verglichen (Act III sc. 1; cf. l. c. p. 241), es hat jedoch mehr Ähnlichkeit mit dem im dritten Buche (v. 830 ff.) der Chaucer'schen Dichtung beschriebenen *Domus Daedali,* dem Hause der Gerüchte, wo oft Lüge und Wahrheit zu einem untrennbaren Ganzen verwachsen.

Den Vater Pennyboy, der sich tot sagen lässt und sich verkleidet, als Diener, seinem Sohne anschliesst, um dessen Lebensweise kennen zu lernen, den herzlosen, verschwenderischen jungen Erben — diese Gestalten kann Ben Jonson einem älteren Stücke entlehnt haben, dem 1605 gedruckten „London Prodigal“. Der alte Flowerdale sagt sich tot und tritt verkleidet in seines Sohnes Dienst, wodurch er Gelegenheit erhält, sich selbst von dessen Herzlosigkeit und Verworfen-

---

1) SR. 14. April 1626; gedruckt 1631.

2) Cf. Gifford, l. c., pp. 202, 276.

3) Cf. Gifford, l. c., p. 311.

heit zu überzeugen. Bei dieser auffälligen Übereinstimmung ist es bemerkenswert, dass wir noch in einem anderen der letzten Dramen Ben Jonson's einem Motiv des „London Prodigal" begegnen werden (cf. unten).

The New Inn; or, The Light Heart.[1] — **The Magnetic Lady; or, Humours Reconciled.**[2] — **A Tale of a Tub.**[3] — Die mühselige Lektüre dieser Alterswerke bleibt für den Quellenforscher ebenso resultatlos, wie für den Leser, welcher ästhetische Befriedigung sucht. Was von Handlung in ihnen zu finden ist, scheint Ben Jonson's eigene Mache zu sein. Eine Episode des „New Inn" ist vielleicht der Middleton zugeschriebenen Komödie „The Widow" entlehnt.[4] Lord Beaufort vermählt sich mit dem als Mädchen verkleideten Wirtssohn Frank, der schliesslich in der That ein Mädchen ist; in dem Middleton'schen Stücke vermählt sich Francisco mit Martia, die vorher in Männerkleidung aufgetreten war und von einigen Personen für einen verkleideten Mann gehalten wird (cf. p. 64 f.). Liegt wirklich eine Nachbildung vor, so ist Ben Jonson's Wiederholung dieses gewagten Manövers gewiss nicht als verbesserte Auflage zu betrachten. — In „A Tale of a Tub" (Act II sc. 1) werden wir einmal an den „London Prodigal" (Act III sc. 3) erinnert (cf. oben), durch den Einfall, den Bräutigam am Hochzeitstage verhaften zu lassen; die Nebenumstände sind jedoch ganz verschieden.

Auch das schöne Fragment **The Sad Shepherd**[5] lässt in seinem Plane keine fremden Einflüsse erkennen. Von dem nach dem Schema der Seneca-Tragödien mit Chören am Schlusse der ersten vier Akte entworfenen, historischen Trauerspiel **The Fall of Mortimer** ist nur ein Bruchstück der ersten Scene[6] überliefert.

---

[1] Aufgeführt 19. Jan. 1629; gedruckt 1631.

[2] SR. 12. Okt. 1632; gedruckt 1641.

[3] SR. 7. Mai 1633; gedruckt 1640.

[4] Cf. Gifford vol. V p. 433; Dyce „Beaumont and Fletcher" vol. IV p. 381.

[5] Gedruckt 1641.

[6] Gedruckt 1640.

Unter den siebzehn uns überlieferten Dramen Ben Jonson's — das Pastoral-Fragment mitinbegriffen — finden wir nicht weniger als acht,[1]) deren Handlung von dem Dichter selbst ersonnen ist — eine in damaliger Zeit doppelt auffällige Bethätigung der starken, selbstvertrauenden Persönlichkeit des Mannes. Die Anerkennung dieses ehrenvollen Strebens nach Unabhängigkeit darf uns aber nicht abhalten, festzustellen, dass nur zwei dieser acht Dramen — „Every Man in his Humour“ und „Bartholomew Fair“ — sich auf der Bühne behaupten konnten, dass die dürftige oder wirre Handlung der übrigen weder den zeitgenössischen Zuschauer noch den späteren Leser zu fesseln vermochte.

Die neun Dramen, in welchen sich fremde Handlungs-Elemente erkennen lassen, zeigen sehr verschiedene Abstufungen der Quellenbenutzung. Einmal, vermutlich in seinem dramatischen Erstling — „The Case is Altered“ —, steht Ben Jonson ganz auf den Schultern des lateinischen Meisters Plautus, hat er es sich genügen lassen, zwei plautinische Komödien zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen. In den übrigen sechs *Comedies* ist eigenes und fremdes Gut gemischt, und es entsteht die Frage, welches Element dieser Mischung das herrschende ist, ob der Keim der Dichtung in dem fremden Stoffe, oder in des Dichters eigener Gedankenwelt zu suchen ist. Rein literarische Inspiration ist gewiss für seine beiden bühnenwirksamsten Dramen anzunehmen, für „Volpone“ und „Epicoene“; auch für den Erdenlauf des dummen Teufels und für die Allegorie von der Gewalt des Geldes wird der erste, zündende Funke unserem Dichter beim Lesen in die Seele gefallen sein. Im Dienste eines eigenen schöpferischen Gedankens Ben Jonson's hingegen stehen die fremden Elemente in dem „Poetaster“ und dem Alchimisten.

Charaktere, Ereignisse, Gedanken, Worte entlehnte der Dichter seinen Quellen für seine beiden Römer-Tragödien,

[1]) Every Man in his Humour, Every Man out of his Humour, Cynthia's Revels, Bartholomew Fair, New Inn, Magnetic Lady, Tale of a Tub, Sad Shepherd.

Sejanus und Catilina, und bei diesem engen Anschluss an seine Gewährsmänner hat er den Höhepunkt seines dichterischen Könnens erreicht. Von jeder Sorge um den Gang der Handlung befreit, vertiefte sich ihm die Erkenntnis des inneren Organismus seiner Gestalten, gewann er die Musse, uns fesselnde, überraschende Einblicke in ihr Seelenleben zu gewähren. An vielen Stellen der Römer-Tragödien ist die sonstige Starrheit seiner Zeichnung gelöst, das harte Licht seiner dramatischen Gemälde wohlthuend gedämpft.

Im Überblick der Bühnendichtung Ben Jonson's müsste die Frage, ob es dem Dramatiker zum Vorteil gereicht, seine Pläne frei zu erfinden, entschieden verneint werden. In seinem dramatischen Lebenswerke freuen wir uns der fremden Elemente, denn seiner aus sich selbst schöpfenden Phantasie gelingt nur selten ein wohlgeformtes, lebensfähiges Gebild. Viel störender als die Erkenntnis der literarischen Einflüsse in seinen Stoffen ist uns die Unsicherheit, mit welcher wir jedem auffälligen Gedanken des Dialogs gegenüberstehen. Unwillkürlich sucht unser Auge die Anmerkung des Herausgebers, und in hundert und aber hundert Fällen finden wir unten den griechischen oder lateinischen Urtext der betreffenden Stelle. Diese Art der Nachahmung hemmt die Freiheit des Dichters auf Schritt und Tritt, während die dramatische Neuschöpfung einer alten Fabel seiner Eigenart und seiner Kunst die ungehindertste Entwickelung gestattet.

John Marston.

Antonio and Mellida. — Ein Jugendwerk,[1]) in welchem wir an manches berühmte Muster erinnert werden; der Gesamtplan des Stückes scheint jedoch Marston's freie Erfindung zu sein. Bei dem grotesken Einfall, seinen Antonio als Amazone verkleidet auftreten zu lassen, kann Marston an einen der Prinzen der „Arcadia“ Sir Philip Sidney's gedacht haben, an Pyrocles, welcher sich der Prinzessin Philoclea in Amazonentracht nähert. Antonio ist geneigt schwermütige Betrachtungen anzustellen, über Tod und Leben (Act III; cf. vol. I p. 41), über das Verhältnis von Seele und Körper (Act IV, p. 44 f.), und entreisst sich dieser letzteren, unter den dramatischen Umständen allerdings höchst unzeitgemässen Träumerei mit den Worten: *O, this is naught, but speckling melancholie.* Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass er diesen auffälligen, melancholischen Zug einer der effektvollsten Gestalten der damaligen Bühne verdankt, dem Kyd'schen Hamlet, dessen Charakter wohl bereits eine Beimischung der von Shakespeare's Hamlet an sich selbst gerügten *weakness and melancholy* (Act II sc. 2, v. 630) besass.[2])

---

[1]) Aufgeführt 1600 (?); SR. 24. Okt. 1601; gedruckt 1602.

[2]) Wie bereits Sarrazin „Thomas Kyd und sein Kreis“, Berlin 1892, p. 119 vermutet hat. Antonio's Melancholie ist, die Richtigkeit meiner Annahme vorausgesetzt, eine starke Stütze dieses Teiles der Sarrazin'schen Rekonstruktion des Kyd'schen Hamlet.

Eines der possenhaften Intermezzi des Dramas ist gewiss mit Recht als Parodie einer Scene der „Spanish Tragedy“ Kyd's aufgefasst worden, der Scene zwischen den beiden durch Mord ihrer Söhne beraubten Väter, zwischen Hieronimo und dem Maler.[1]) Hieronimo fragt in ihr den Maler, ob er ein Stöhnen oder einen Seufzer, und später, ob er einen Schmerzensschrei malen könne.[2]) Über diese in ihrem Grundtone tief tragische Scene hat sich der junge Autor lustig gemacht, indem er ein gänzlich überflüssiges Gespräch zwischen dem thörichten Höfling Balurdo und einem Maler einfügte und Balurdo fragen liess, ob ihm der Maler ein närrisches Taumellied malen könne, mit Verwendung des Wortes *Uh*, d. h. eines Rülpses.[3])

An Shakespeare denken wir bei der Prüfung des Hauptmotives der Handlung: Antonio und Mellida, die Kinder feindlicher Fürsten, lieben sich wie Romeo und Juliet. Dass die Marston'sche Rossaline, die Nichte des Dogen von Venedig, eine schwächliche Kopie der Nichte Leonato's, der Beatrice Shakespeare's, ist,[4]) kann nicht bezweifelt werden. In der Scene, in welcher Rossaline ihrem Oheim gegenüber ihre Abneigung gegen das Heiraten scherzhaft motiviert (Act V, p. 60 f.), ist die Nachahmung eine sehr auffällige (cf. Much Ado Act II sc. 1).

Von diesen mehr oder minder wahrscheinlichen literarischen Reminiscenzen abgesehen, scheint Marston seine tollen Sprünge, die ihn durch Tragik und Posse zu einem vergnügten Ende brachten, aus eigener Kraft gemacht zu haben.

Antonio's Revenge. The Second Part of the Historie of Antonio and Mellida. — In diesem zweiten Teile[5]) seines

[1]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 75. Fleay behauptet, dass diese Scene eine der Ben Jonson'schen *Additions* sei.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt vol. V p. 119 f.: *Canst paint a doleful cry?*

[3]) Cf. Act V, p. 55 f.: Bal. *Can you paint me a driveling reeling song, and let the word be, Uh.* Paint. *A belch.* Bal. *O. no, no: Uh, paint me uh, or nothing ...*

[4]) Cf. Ward vol. II p. 57.

[5]) Aufgeführt 1600 (?); vgl. im übrigen p. 21 Anm. 1.

Doppelspieles hat Marston die Gräuel der ihm vorbildlichen Kyd'schen Tragödien zusammengefasst, gehäuft.[1]) Der Einfluss des Kyd'schen Hamlet dominiert: die Rache eines Sohnes an dem Mörder seines Vaters ist die Haupttriebfeder der Handlung. Wie im Hamlet, wird Antonio's Vater vergiftet, von dem falschen Dogen von Venedig, seinem alten Feinde Piero; wie im Hamlet, bewirbt sich der Mörder mit Erfolg um die Witwe seines Opfers; wie im Hamlet, wird Antonio von dem Geiste seines Vaters von der Vergiftung in Kenntnis gesetzt und zur Rache angespornt. Mit dieser Sohnesrache verschmolz Marston das Hauptmotiv der „Spanish Tragedy", die Rache des Vaters an den Mördern seines Sohnes. Der grausame Piero ersticht Feliche, dessen Vater Pandulfo sich mit Antonio gegen den Wüterich verbindet. An die blutigen Einzelheiten der „Spanish Tragedy" kann uns das Ausschneiden der Zunge Piero's erinnern — Hieronimo beisst sich selbst die Zunge ab —, und besonders die Art und Weise, wie sich die Mörder ihrer unbequemen Helfershelfer entledigen. Lorenzo bestimmt den Meuchelmörder Pedringano, sich ohne Geständnis und ohne Furcht zum Galgen führen zu lassen, da im letzten Augenblick die Rettung erfolgen werde, und lässt ihn ruhig aufknüpfen. Piero veranlasst den von ihm gedungenen falschen Zeugen Strotzo zu öffentlicher Selbstanklage, unter Zusicherung vollkommener Straflosigkeit und reichster Belohnung, und benutzt den Augenblick dieser Selbstanklage dazu, ihn auf der Stelle zu erdrosseln. In beiden Fällen übersteigt die Leichtgläubigkeit der betrogenen Betrüger das Mass des Glaubhaften. Als wörtlicher Anklang an die „Spanish Tragedy" fällt uns ein Vers Alberto's auf: *There is a thing cald scourging Nemesis* (Act IV sc. 3, p. 125) — verglichen mit Hieronimo's Worten in dem von Ben Jonson eingefügten Monologe: *And there is Nemesis and furies, And things call'd whips.* [2])

---

[1]) Cf. Ward vol. II p. 55. Seine Vermutung betreffs der Herkunft der ganzen Antonio und Mellida-Geschichte: *The story may have itself been taken direct from some Italian source*, vermag ich nicht zu stützen.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt, l. c., p. 105. Das zeitliche Verhältnis der

The Wonder of Women; or, The Tragedy of Sophonisba. — „*Know, that I have not laboured in this Poeme,*[1]) *to tye my selfe to relate any thing as an historian, but to inlarge every thing as a poet*“, sagt Marston in seiner kurzen Apostrophe *To the General Reader.* Nicht ohne Grund: die ergreifende alte Historie mit ihrer Liebesleidenschaft und Todesfreudigkeit ist von ihm durch allerlei effekthaschendes Beiwerk *inlarged,* aber nicht verschönert, sondern verdorben worden.

Seine auffälligsten Zugaben dieser Art sind die Beschwörung der Hexe Erictho und die Erscheinung von Asdruball's Geist (Act IV; V sc. 1). Im Mittelpunkte dieser beiden übernatürlichen Intermezzi steht Syphax: er beschwört die Hexe, damit ihm ihre Zauberkunst die widerstrebende Sophonisba willig mache; ihm erscheint der über sich selbst jammernde Geist. Dass Marston's Hexe eine Kopie der Erichtho Lucan's ist[2]), wird schon durch die Namensgleichheit wahrscheinlich, durch viele Übereinstimmungen der Schilderung der Hexe zur Gewissheit. Weniger sicher ist meine, für mich selbst sehr bestechende, Vermutung, dass dieser ganze, höchst überflüssige, vollkommen aus dem Plan des Dramas hinausführende Exkurs in das Gebiet des Übernatürlichen der Reflex eines starken Bühneneindrucks ist, welchen Marston kurz vorher erhalten hatte. Macbeth's Besuch bei den *weird sisters* (Act IV sc. 1) schwebte m. E. Marston vor Augen: dieser in das Shakespearesche Drama fest eingefügten, höchst bühnenwirksamen Scene hat sich Marston sofort bemächtigt, sie hat er in seinem nächsten Werke nachgeahmt, plump und geschmacklos, ohne jede Rücksicht auf die Symmetrie seines eigenen dramatischen Baues. Wie Macbeth von den Hexen, wird auch Syphax von der klassischen Unholdin betrogen, in gemeiner Ausführung erfahren wir, dass Erictho selbst die Gestalt der Sophonisba annimmt und den liebestollen Bramarbas vampirähnlich aussaugt.

Jonson'schen *Additions* zur „Sp. Tr.“ und dieses zweiten Teiles des Marston'schen Dramas ist allerdings ein fragliches.

[1]) Aufgeführt 1602/3 (??). SR. 17. März 1606; gedruckt 1606.

[2]) Cf. eine A. W. W[ard] gezeichnete Anmerkung bei Herford „Studies in the Literary Relations of England and Germany in the 16th Century“, Cambridge 1886; p. 231.

Diese Annahme einer Beeinflussung durch Macbeth wird gestützt durch gewisse Übereinstimmungen der Schilderungen, welche im ersten Akte der Shakespeare'schen Tragödie von Macbeth's Kämpfen und im ersten Akte der Sophonisba von dem Nahen der römischen Flotte und dem ersten Zusammenstoss der Römer und Punier gegeben werden. Carthalo berichtet dem Massinissa: *Three hundred saile / Upon whose tops the Roman eagles stretched / Their large spread wings, which fann'd the evening aire / To us cold breath . . . . Yet doubtful stood the fight* (Act I sc. 2; vol. I p. 157 f.); der verwundete *Sergeant* meldet von der Schlacht: *Doubtful it stood . . .* und Ross kommt: *From Fife, great king; Where the Norweyan banners flout the sky / And fan our people cold* (Act I sc. 2 vv. 7, 48 ff.).[1])

Bei dem Entwurfe seiner Darstellung des Schicksals der Sophonisba scheint Marston eklektisch verfahren zu sein und verschiedene Versionen der berühmten Geschichte berücksichtigt, manche Änderung wohl auch selbständig vorgenommen zu haben. Ihrer jüngsten englischen Fassung, der Painter'schen Übersetzung (II 7) der Novelle Bandello's (I 41), [2]) verdankt Marston stofflich nichts. [3])

---

[1]) Ein Aufsatz der Zeitschrift Poet Lore (II, 1890 No. 6) über *Marston's Shakespearianisms* ist mir leider nicht zugänglich, ebensowenig die Bullen'sche Ausgabe (3 vols., London 1887). Es ist deshalb möglich, dass die von mir erwähnten Macbeth-Anklänge bereits hervorgehoben worden sind. Thomas Tyler's Aufsatz: *Shakespeare and Marston in 1598* (Academy 1889 p. 306 f.) bespricht eine vermutliche Marston-Reminiscenz eines Shakespeare'schen Sonetts. Marston scheint auch mit Montaigne vertraut gewesen zu sein. Sophonisba's Worte: *What evil / Is there in life to him that knows life's loss / To be no evil* (ib. p. 168) decken sich vollkommen mit Montaigne's Sentenz: *Il n'y a rien de mal en la vie, pour celuy qui a bien compris, que la privation de la vie n'est pas mal* (Essais, Livre I chap. 19: *Que Philosopher, c'est apprendre à mourir*; citiert nach Pierre Coste's Ausgabe, Paris 1725, vol. I p. 59 ff.). Zwei Verse später sagt Sophonisba: *Opposed trees make tempests shew their power* — ein Gleichnis Lucan's (Phars. III 362 f.). dessen Verse auch Montaigne (L. I, ch. 4, p. 18), citiert hat.

[2]) Cf. Studien p. 7.

[3]) Etwas näher, aber nicht erschöpfend, hat sich mit dem Verhältnis der Marston'sche Tragödie zu den früheren Versionen der Geschichte beschäftigt A. Andrae in seiner Abhandlung: „Sophonisbe in

What you will.[1]) — Celia, die schnell getröstete Witwe des bei einem Schiffbruch verunglückten Albano, ist im Begriff, sich einem zweiten Gatten zu vermählen. Die beiden Brüder Albano's und ein verschmähter Freier der Celia suchen diese Heirat dadurch zu verzögern, dass sie einen dem Verunglückten sehr ähnlichen Mann als den plötzlich heimgekehrten Gatten auftreten lassen. Inzwischen ist aber der Totgeglaubte wirklich wohlbehalten eingetroffen, so dass sich in einer derb komischen Scene die zwei Gatten, der echte und der falsche, gegenüberstehen. Ein Muttermal verhilft dem Albano schliesslich zu seinem Recht und zu seiner herzlosen Gattin. Es ist wohl möglich, dass Marston bei dem Entwurfe dieser Komödie der Irrungen an die berühmte lateinische Komödie gedacht hat, in welcher der rechtmässige Gatte auch von einem Doppelgänger genarrt wird, aber in einer viel bedenklicheren Weise — an den „Amphitruo“ des Plautus.[2]) Im übrigen besteht jedoch keine Ähnlichkeit zwischen den Wirrungen der beiden Stücke.

Für die ziemlich unbestimmt ausgesprochene Vermutung, dass die Handlung des Marston'schen Dramas einem italienischen Spiele entlehnt sei,[3]) konnte ich bis jetzt keine Bestätigung finden. Ein komisches Intermezzo Marston's zeigt uns einen Schulmeister, welcher seine Schüler aus der lateinischen Grammatik examiniert (Act II sc. 1; cf. vol. I p. 245 ff.), vielleicht eine Reminiscenz an das Examen aus derselben Materie, welchem der kleine William Page von Sir Hugh Evans unterworfen wird, in den „Merry Wives of Windsor“ (Act IV sc. 1).[4]) Beide Scenen haben jedenfalls die Ähnlichkeit, dass sie gänzlich ausserhalb der Handlung der Stücke liegen.

---

der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen“ Oppeln und Leipzig 1891, p. 86 ff. Painter ist nicht erwähnt. Mehrere beachtenswerte Übereinstimmungen mit Marston's Plan fand Andrae in einem spanischen Drama „Los Amantes de Cartago“, dessen Priorität jedoch sehr fraglich ist (p. 69).

[1]) Entstanden 1601 (?); SR. 6. August 1607; gedruckt 1607.

[2]) Cf. Langbaine p. 351.

[3]) Cf. Fleay, Chronicle vol. II p. 77: *The plot is founded on an Italian play: so Mr. Daniel tells me.*

[4]) Cf. Rapp p. 40.

Marston's Celia lässt ihre Freier von ihrer Schwester Meletza kritisch durchhecheln (Act IV sc. 1, p. 271 f.), ganz ähnlich, wie Shakespeare's Julia die ihrigen von Lucetta, in den „Two Gentlemen of Verona" (Act I sc. 2).

Parasitaster; or, The Fawn. [1]) — Tiberio, der Sohn des Herzogs von Ferrara, wird an den Hof des Herzogs von Urbino gesandt, um für seinen Vater die Hand der Prinzessin Dulcimel zu begehren. Diese findet jedoch mehr Gefallen an dem Sohne als an dem Vater; um Tiberio, der ehrenhaft in den Grenzen seiner Sendung bleibt, von ihrer Liebe zu verständigen, klagt sie ihrem Vater, dass Tiberio sie mit Anträgen verfolge, ihr Geschenke schicke, ja schliesslich sogar von einem Baume aus in ihr Zimmer zu dringen versucht habe. Der Vater wirft dem überraschten Prinzen diese Sünden vor, Tiberio fängt Feuer und so wird der Vater von der losen Tochter als Kuppler benutzt. Diese ganze, von ihm geschickt verwendete Intrigue hat Marston Boccaccio's Decameron (III 3) entlehnt. [2])

Neben diesem italienischen Faden läuft ein anderer, der unsere Gedanken auf Umwegen nach Deutschland führt. Das *Ship of Fools* wird öfters erwähnt [3]) und in *Don Cupid's Parliament*, welches den letzten Akt beschliesst, werden die Sünder und Thoren des Stückes zur Strafe auf das Narrenschiff gesandt — eine lustige Erfindung, wie es denn überhaupt in diesem Lustspiel viel zu lachen gibt.

Der Herzog von Ferrara, Tiberio's Vater, ist seinem Sohne verkleidet nach Urbino gefolgt, erscheint ziemlich häufig als Schmeichler und Spassmacher und Vertreter des

---

[1]) Aufgeführt 1604 (?); SR. 12. März 1606; gedruckt 1606.

[2]) Cf. Langbaine p. 351. Rapp's Bemerkung: „Der Gedanke beruht auf Terenz' Adelphi u. s. w." (p. 41) ist irrtümlich; er hat an Molière's „École des Maris" gedacht, wo Motive des Terenz und der fraglichen Novelle Boccaccio's verwendet sind. Marston verdankt Terenz in diesem Stücke nichts.

[3]) Cf. vol. II pp. 14, 50, 70 f., 82, 89 f., 97 ff. Dass Marston der deutschen Herkunft des Narrenschiffes wohl bewusst war, kann uns eine Bemerkung des verkleideten Herzogs beweisen: *Nay, tis a pure foole! I can tell yee he was bred up in Germany* (II 1, p. 36).

Chorus, mit welchem er den Mangel jeden Einflusses auf die Handlung gemein hat, verkündet die Urteilssprüche Cupido's betreffs der Besatzung des Narrenschiffes und verhilft schliesslich dem Stücke zu einem fröhlichen Ende durch seine Billigung der von ihm begünstigten Verbindung des jungen Paares. Es ist wohl möglich, dass Marston diesen an und für sich gänzlich überflüssigen, verkleideten Herzog und den Gedanken der abschliessenden Gerichtssitzung dem Shakespeare-Drama „Measure for Measure“ entlehnt hat. [1])

Auch bei sich selbst hat Marston für diese Komödie eine Anleihe gemacht. In seiner 1599 veröffentlichten Satiren-Sammlung „The Scourge of Villanie“ hatte er von einem jungen Lebemann gesprochen: *Who, to obtaine intemperate luxury, / Cuckolds his elder brother, gets an heire, / By which his hope is turned to despaire* (vol. III p. 298). Diese Verse enthalten die Substanz der Frappatore-Episode des Marstonschen Stückes[2]) — und zugleich, wenn wir für den älteren Bruder einen entfernteren, älteren Verwandten einsetzen, einer der Novellen in Gottfried Keller's „Leuten von Seldwyla“, der Geschichte von John Kabys, dem Schmiede seines Glückes! Alles schon dagewesen . . .

Einer längst richtig erkannten klassischen Reminiscenz, einer Charakterskizze Ovid's, [3]) verdankt der junge Nymphadoro seine schranken- und wahllose Bewunderung des ganzen schönen Geschlechtes.

The Dutch Courtezan.[4]) — Zwei Handlungen, eine ernste und eine komische, locker, aber mit guter Bühnenwirkung, zu einem Ganzen verschmolzen. Die Quelle der komischen Episoden ist bekannt: der Schelm Cocledemoy,

---

[1]) Cf. Fleay, Chronicle, vol. II p. 79. Mit gewohnter Bestimmtheit sagt Fleay: *The whole plot reminds us of Measure for Measure, which this play was meant to rival.*

[2]) Cf. l. c. p. 80: *The Frappatore story is taken from 'The Scourge' X, and undoubtedly refers to some personal scandal of the time.*

[3]) Cf. Langbaine p. 351: *Nymphadoro's Humour of Loving the whole Sex, Act 3. Sc. 1. is copy'd from Ovid's Amor. Lib. 2. Eleg. 4.*

[4]) Aufgeführt 1601 (?); SR. 26. Juni 1605; gedruckt 1605.

welcher den Weinhändler Maister Mulligrub verfolgt, seines kostbaren Pokals beraubt und schliesslich bis hart an den Galgen führt — Cocledemoy hat einen grossen Teil seiner Schlauheit, nicht aber seinen spitzbübischen Witz, von den beiden Tagedieben geerbt, welche dem englischen Publikum 1566, in dem ersten Bande von Painter's „Palace of Pleasure" vorgestellt worden waren, in der sechsundsechzigsten und letzten Novelle dieses Bandes [1]), betitelt: *A Doctor of the Lawes boughte a cup, who by the subtiltie of two false varlets, lost both his money and the cuppe.* [2])

In dem Bekanntenkreise des Schwindlers Cocledemoy begegnen wir der holländischen Curtisane Franciscbina, der Geliebten des jungen Freevill. Malheureux, Freevill's ernster Freund, tadelt dieses Verhältnis, verliebt sich jedoch bei einem in höchst moralischer Absicht abgestatteten Besuch — *The sight of vice augments the hate of sinne* (Act I sc. 2; cf. vol. II p. 116) — selbst leidenschaftlich in die Dirne. Freevill hat sich mit einem vornehmen Mädchen verlobt und ist ganz bereit, auf Francischina zu verzichten. Wütend verlangt diese den Tod des Treulosen, erst nach seiner Ermordung will sie Malheureux angehören. Malheureux geht scheinbar auf ihren Plan ein, verständigt sich jedoch mit seinem Freunde, so dass schliesslich die Anstifterin dem Gesetz verfällt.

Auch diese Mordgeschichte hat Marston m. E. dem „Palace of Pleasure" entnommen, der aus Bandello stammenden vierundzwanzigsten Novelle des zweiten Bandes. Die Countess of Celant, die berüchtigte Bianca Maria, versucht zuerst, ihren Geliebten Roberto Sanseverino, earl of Gaiazzo, zu bestimmen, ihren früheren Buhlen Ardizzino Valperga, count of Massino, zu töten; nach dem Misslingen dieses Versuches wirft sie aufs neue ihre Netze nach Ardizzino aus, und beschwört nun diesen, Roberto, ihren Feind, zu ermorden. Ardizzino stellt sich, als ob er ihr williges Werkzeug sein wolle; die befreundeten jungen Männer verständigen sich jedoch, so dass die böse Absicht der Buhlerin wieder vereitelt wird.

---

[1]) Cf. Langbaine p. 348.
[2]) Cf. Jacobs' Neudruck vol. II p. 142 ff.

Die Übereinstimmung des Marston'schen *plot* mit diesem Teile der Novelle ist eine sehr auffällige; wir werden uns überdies gleich überzeugen können, dass Marston die schauerliche Lebensgeschichte der Gräfin mit besonderer Aufmerksamkeit gelesen hatte.

The Insatiate Countess.[1] — Wieder zwei Handlungen, die aber ganz ohne Verbindung neben einander herlaufen; es fehlt jeder Versuch einer Verschmelzung der sich abstossenden Elemente. Die tragische Haupthandlung beruht auf derselben Novelle, welcher Marston bereits für die „Dutch Courtezan" wichtige Motive entlehnt hatte: seine Isabella, Countess of Swevia, ist identisch mit der Bianca Maria, deren Sünden Painter erzählte, nach Belleforest's Version der Novelle Bandello's (I 4), im zweiten Bande seiner Sammlung, als vierundzwanzigste Novelle, betitelt: *The disordered Lyfe of the Countesse of Celant, and how shee (causinge the County of Masino to be murdered) was beheaded at Milan.*[2]) Marston hat sich der Novelle eng angeschlossen, keines der schmählichen Liebesabenteuer der Gräfin bleibt uns erspart, die Furie ist in das grellste Bühnenlicht gestellt. Seine bedeutendste Änderung ist, dass er den zweiten Gatten der unersättlichen Gräfin in ein Kloster gehen und auf dem Schafott verzeihend neben Isabella erscheinen lässt, wodurch er für das hässliche Finale einen wohlthätigen Moll-Akkord gewinnt.

Die Nebenhandlung zeigt uns zwei befreundete Frauen, welche die ehebrecherischen Gelüste ihrer Gatten unschädlich machen, indem sie die Rollen tauschen, und einen vornehmen Jüngling, der, um die Ehre seiner Dame zu retten, sich für einen Dieb erklärt. Auch diese Geschichte hatte Marston in Painter's „Palace" gelesen, als sechsundzwanzigste Novelle des zweiten Bandes, betitelt: *Two gentlemen of Venice were*

---

[1]) Aufgeführt 1610 (?); SR. 1613; gedruckt 1613. Fleay, Chronicle vol. II p. 81 denkt an 1604 als Entstehungsjahr. Langbaine (p. 349) spricht von einer Quarto des Jahres 1603, von der sonst nichts bekannt ist.

[2]) Cf. Jacobs vol. III p. 44 ff. Schon Langbaine hat l. c. die Quelle (Bandello-Belleforest) richtig bestimmt, Painter's Übersetzung erwähnt er nicht. Cf. Studien p. 89.

honourably deceived of their Wyves etc.,[1]) die Übersetzung einer Novelle Bandello's (I 15). Die Dramatisierung dieser Novelle ist eine sehr flüchtige und unvollkommene, nach der Hinrichtung der Gräfin hatte Marston selbst, wie heute noch der Leser, kein Interesse mehr für seine Arbeit: wir erhalten von ihm keinen Aufschluss über das Schicksal des selbstanklägerischen Diebes.[2])

The Malcontent.[3]) — **Eastward Hoe.**[4]) — Für keines dieser beiden, nur zum Teil von Marston verfassten Dramen hat sich bis jetzt ein Quellen-Nachweis liefern lassen. Der einfache Plan des letzteren Stückes, mit seinen wirkungsvollen Kontrastgestalten, wird von den vereinten Dichtern wohl frei

---

[1]) Cf. Jacobs vol. III. p. 125 ff. Haslewood scheint der erste gewesen zu sein, der die Quelle des *underplot* erkannte (cf ib. vol. I p. LXXXIX).

[2]) Fleay's Bemerkung (Chronicle vol. II p. 80): *The play, which bears Barksted's name in some copies, seems to have been condensed by him from two others, one a Tragedy, the other a Comedy,* sein Versuch *this curious union of two complete plays* mit einem anonymen Stücke zu identifizieren, sind m. E. ganz verfehlt. Seine Behauptung (ib. p. 81): *The tragic plot is from an Italian play* entbehrt jeder Stütze, und über die Quelle der Nebenhandlung scheint er vollkommen im Unklaren zu sein, sonst würde er, im Anschluss an eine von ihm wohl richtig kommentierte satirische Anspielung in diesem Teile des Dramas doch nicht gesagt haben: *That the whole comic plot is personally satirical I am certain.* Die Beziehungen Barksted's zu der „Ins. Countess" erklärt sich A. H. B[ullen] in dem Dict. of Nat. Biogr. in seinem Marston-Artikel damit, *that Marston, when he entered the church left his work unfinished, and that it was afterwards taken in hand by Barksteed.* M. E. wird es einer genauen Untersuchung ein Leichtes sein, an allen Ecken und Enden des Dramas die Marston'sche Mache festzustellen, in Worten, Bildern, Anspielungen (wie auf das Narrenschiff, Act. II; cf. vol. III p. 135) und in der Menge der Shakespeare-Reminiscenzen. Sehr wahrscheinlich hat Barksted an das grosse Marston'sche Fragment nur den unbefriedigenden, nicht alle Knoten lösenden Schluss angeflickt; er scheint die Quelle der Nebenhandlung nicht gekannt und deshalb nicht gewusst zu haben, welches Ende er dem Abenteuer des Lord Mendosa geben sollte.

[3]) Entstanden gegen Ende 1601 (?); SR. 5. Juli 1604; gedruckt 1604.

[4]) Aufgeführt 1604/5 (?); SR. 4. September 1605; gedruckt 1605.

entworfen worden sein;[1]) der mörderische Usurpator Mendoza des „Malcontent“ hingegen könnte novellistischer Herkunft sein.

Ein geschmeidiges Talent, stets bereit, sich der Tagesmode anzuschmiegen. Die Grossen, Marlowe und Shakespeare, hatten von Hero und Leander, von Venus und Adonis gesungen: in schwächlicher und ungesunder Nachahmung dieser lüsternen Erotik sang Marston von Pygmalion und seiner Statue, mit einem hässlichen Verweilen bei des Künstlers Leidenschaft für das unbeseelte Werk.[2]) Ein starker Impuls von anderer Seite versetzte den Dichter in das Gebiet der satirischen Dichtung: der Pornograph verwandelt sich in den Moralisten. Aber nur scheinbar, denn dieser Moralist schildert die Laster seiner Zeit so genau, dass seine Satiren auch dem blasiertesten Lebemann eine pikante Lektüre sein konnten. Und wie die Bühne mehr und mehr das Zentrum der literarischen Welt wird, stellt auch Marston Erotik und Satire[3]) in den Dienst einer nicht zu verachtenden dramatischen Begabung. Schluss: Pater peccavi, Eintritt in die Staatskirche, gänzlicher Verzicht auf literarische Produktion.

---

[1]) Fleay, Chronicle vol. II p. 82 verweist auf Athenaeum, 13. Oktober 1883, No. 2920, wo Charles Edmonds in dem Artikel *The Original of the Hero in the Comedy of Eastward Hoe* den 1598 hingerichteten Strassenräuber Luke Hutton mit dem lasterhaften, aber schliesslich reuigen Lehrling Quicksilver in Verbindung bringt. Auch Hutton soll in Versen Busse gethan haben.

[2]) Dass Marston mit dieser Schilderung bewusst, in satirischer Absicht das Werben der Shakespeare'schen Venus um Adonis parodieren wollte, wie der Verfasser des Marston-Artikels in der neunten Ausgabe der „Encyclopædia Britannica“, vol. XI p. 575, meint, ist m. E. vollkommen ausgeschlossen.

[3]) Marston hat für seine Dramen öfters Anleihen bei seinen Satiren gemacht, vergl. oben p. 28 Anm. 2, sowie in Sat. III (vol. III p. 225) die satirische Skizze des mit erlogenen vornehmen Liebschaften prahlenden Duceus und die Scenen, in welchen Castilio (Antonio and Mellida III; cf. vol. I p. 36 f.) und Herod (Parasitaster IV; cf. vol. II p. 68 f.) derselben Schwindelei überführt werden. Auch die abgeschmackte Herkules-Anekdote ist aus Sat. V (cf. l. c., p. 233) in den „Malcontent“ (IV 5; cf. vol. II p. 268) übergegangen.

Als Dramatiker ist Marston aufs stärkste und nachhaltigste von Kyd und Shakespeare beeinflusst. Dem letzteren hat er, von unzähligen Einzel-Anklängen nicht zu reden, für den Bau seiner Dramen den Kunstgriff abgesehen, zwei verschiedene Handlungen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Gern schöpft er seine Stoffe aus Novellen: als sein hauptsächlichstes Quellen-Werk erscheint Painter's „Palace of Pleasure". Marston versteht sich gut darauf, die Prosa-Erzählung in eine spannende dramatische Handlung umzusetzen, aber die Fähigkeit, die Gestalten der Novelle in echte Menschen zu verwandeln, besass er nicht. Oft ist von Shakespeare rühmend gesagt worden, dass die Berührung seiner Hand den Rohstoff zu Gold werden liess — Marston's Hand hinterlässt eine schmutzige Spur. Rein tritt uns aus der Überlieferung die Gestalt der Sophonisba entgegen; Marston setzt sie den brutalsten Angriffen aus, verdirbt die ernste alte Historie durch den überflüssigsten und unsittlichsten Zauberspuk. Ein geschickter Bühnentechniker, kein nach Wahrheit strebender Künstler. [1])

[1]) Vergl. über Marston neuerdings Ph. Aronstein, ESt. XX 377 ff., eine Zusammenfassung der bisherigen Forschung; Fortsetzung folgt.

Beaumont and Fletcher.

The Woman-Hater.[1]) — Der Weiberhasser Gondarino, die sich ihm in neckischer Absicht, aber jedenfalls höchst unweiblich aufdrängende Oriana, seine brutale Rache, welche den guten Ruf des Mädchens zu vernichten sucht, die durch eine das Gebiet der Tragödie streifende, widerliche Scene bewerkstelligte Rechtfertigung der Oriana, Gondarino's possenhafte Bestrafung — für diese Gestalten und Ereignisse hat sich bis jetzt keine Quelle finden lassen. Die Herkunft des Feinschmeckers Lazarillo hingegen, der durch alle fünf Akte des Stückes einem Leckerbissen nachjagt, einem Fischkopf, und schliesslich sogar eine Dirne ehelicht, um seinem Gaumen diesen Genuss zu sichern — die Herkunft dieses Sonderlings ist längst aufgehellt worden[2]): er stammt aus einer Anekdote des Paulus Jovius, erzählt in dessen Schrift „De Romanis Piscibus" cap. V.[3])

---

[1]) SR. 20. Mai 1607; gedruckt 1607. Dyce (I, III): *Fletcher;* Oliphant (ESt. XIV, 77): *Beaumont and Fletcher;* Fleay (Chron. I 177): *Beaumont*. Bei Oliphant ist auch die frühere Forschung über die Verfasserfrage berücksichtigt. In erster Linie verdienen R. Boyle's Arbeiten Beachtung, in ESt. V 74, VII 66, VIII 39, IX 209, X 383, und neuerdings pro und contra Oliphant ib. XVII 171, XVIII 292; vergl. ausserdem Boyle's *Massinger*-Artikel im Dict. of Nat. Biogr.

[2]) Cf. Dyce vol. I p. III sq.

[3]) Cf. Pauli Jovii Novocomensis Medici de Romanis Piscibus Libellus. Antuerpiae 1528. *De Umbrina*. Caput V.

Die Verknüpfung der beiden Fäden ist eine sehr stümperhafte, das ganze Drama ein oberflächliches Machwerk.

Dass in diesem Stücke einige Worte Hamlet's parodistisch verwendet sind, ist längst hervorgehoben worden.[1]) Ausserdem finde ich noch zwei an Hamlet erinnernde Stellen beachtenswert, deren eine m. E. ebenfalls beweist, dass sich der Verfasser der überwältigenden Eindrücke der grossen Tragödie durch Spott erwehren will. Auf des Herzogs Frage nach seinem Alter antwortet der hungrige Lazarillo: . . . *And eight and twenty times hath Phoebus' car / Run out his yearly course since* — wozu der Höfling Lucio bemerkt: *How like an ignorant poet he talks!* (Act II sc. 1, p. 34). Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass diese Kritik an Shakespeare's Adresse gerichtet ist, der seinen *Player-King* beginnen liess: *Full thirty times hath Phoebus' cart gone round / Neptune's salt wash . . . . Since . . . .* (Act III sc. 2, 165 ff.). Ausserdem erinnert noch Gondarino's Ausruf beim Nahen der Oriana: *It comes again! . . . Stand and reveal thyself* (Act III sc. 1, p. 41) an Hamlet (Act I sc. 1, 126 f.): *Lo, where it comes again! . . . Stay, illusion!*

Thierry and Theodoret. — Für die historischen Ereignisse dieser Tragödie[2]) flossen den Verfassern viele Quellen,[3]) eine genaue Vergleichung des Dramas mit diesen verschiedenen Berichten fehlt uns noch. Sie wäre schon deshalb sehr wünschenswert, weil neuerdings das ganze Stück

[1]) Cf. Dyce, l. c., Act II sc. 1, p. 37.

[2]) Entstanden 1617 (?); lic. und gedruckt 1621. Dyce (I 103): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XV. 352): *Originally written (perhaps about 1607 or 1608) by Fletcher and Beaumont. or Beaumont alone; revised in 1617 by Massinger, or Massinger and Fletcher;* Fleay (Chron. I 205): *Fletcher, Massinger and Field.*

[3]) Cf. Langbaine p. 215: *See the French Chronicles in the Reign of Clotaire the Second. See Fredegarius Scholasticus, Aimoinus Monachus Floriacensis, De Serres, Mezeray, Crispin, etc.* Eine sorgfältige Prüfung des Verhältnisses der pseudo-historischen Dramen Beaumont's und Fletcher's zu den historischen Quellenschriften, wie sie uns für „Bonduca" bereits geliefert wurde (vergl. p. 68), ist von anderer Seite in Angriff genommen worden.

als eine Satire auf den französischen Höf unter Maria von Medici gedeutet worden ist.[1]) Freilich ist auch die Möglichkeit nicht ausser acht zu lassen, dass das uns überlieferte Trauerspiel nur eine Neubearbeitung eines älteren, 1597 erwähnten, verlorenen Dramas „Brunhowlte“ ist.[2])

Für die rührende Gestalt der jungen Königin Ordella, die so rein durch ihre lasterhafte Umgebung schreitet, werden die Chroniken den Dramatikern schwerlich Anhaltungspunkte geliefert haben. Dem verblendeten Thierry wird von einem betrügerischen Astrologen Kindersegen verheissen, falls er die erste ihm aus dem Diana-Tempel entgegentretende Frau töten würde, Ordella selbst soll nach der Absicht ihrer Feindin Brunhalt dieses Opfer sein. In der erschütternden ersten Scene des vierten Aktes stehen sich der König und seine Gattin gegenüber wie der Gileaditer Jephthah und seine Tochter (Richter Kap. XI), und Ordella hat mit der Jüdin die Opferwilligkeit, den Todesmut gemein. Vielleicht besteht eine innere Verbindung zwischen diesen beiden, gleich ergreifenden Situationen.

Philaster; or, Love lies a-bleeding. — Die Handlung dieses Dramas [3]) hat den grossen Vorzug der Einheitlichkeit: jede Scene steht in Beziehung zu dem Schicksal des Protagonisten, des Titelhelden, und der beiden ihn liebenden Frauen, der Prinzessin Arethusa und der als Page verkleideten Euphrasia, genannt Bellario. Eine die ganze, sehr romantische Geschichte dieser Liebenden bietende Quelle ist noch nicht

---

[1]) Cf. Fleay. Chron. vol. I p. 205: *The astrology of Lacure and the name De Vitry distinctly point to the condemnation of Concini in 1617 for treason and sorcery. The whole play is a satire on the French Court under Marie de Medici. Vitri arrested the Maréchal d'Ancre, and on his resistance killed him. The placing the scene in the reign of Clotaire 2 is one of Massinger's political adaptations.*

[2]) Cf. Fleay, l. c., p. 205, vol. II p. 306. Woher Fleay übrigens mit Sicherheit weiss, dass dieses ältere Stück *really historical* war, ist mir nicht bekannt.

[3]) Aufgeführt vor 8. Okt. 1610; gedruckt 1620. Dyce (1 199), Oliphant (ESt. XIV 90), Fleay (Chron. I 189): *Beaumont and Fletcher.*

ermittelt, für einzelne Motive hingegen auf verschiedene Vorbilder hingewiesen worden. In erster Linie hat man von alter Zeit her den Einfluss Shakespeare's auf die Komposition dieses Dramas stark betont: Philaster, der verdrängte Sohn des rechtmässigen Königs von Sizilien, steht dem herrschenden Usurpator ähnlich gegenüber, wie Hamlet seinem Oheim, dem König Claudius — eine Situations-Ähnlichkeit, die durch bedeutsame Übereinstimmungen in der Ausdrucksweise der beiden Usurpatoren noch auffälliger wird; die Prinzessin Arethusa, die, mit einer grossen Liebe für Philaster im Herzen, den prahlerischen Wüstling Pharamond heiraten soll, kann an Imogen erinnern, welche, von Posthumus getrennt, sich dem Tölpel Cloten vermählen soll;[1] Euphrasia, welche im Pagengewande zwischen den Liebenden vermittelt, obwohl sie selbst Philaster liebt, hat einige Züge der Viola. Der Dialog des Dramas ist reich an Shakespeare-Reminiscenzen — die Annahme, dass die Verfasser sich auch bei der Skizzierung ihres Planes und ihrer Charaktere oft von Shakespeare beeinflussen liessen, hat die Wahrscheinlichkeit für sich. Sich diesem mächtigen Einfluss ganz zu entziehen, war für die jüngeren Dramatiker jener Zeit ebenso schwierig, wie es für die jüngeren modernen Tondichter ist, ihre Werke von dem Echo der Wagner'schen Harmonieen frei zu halten.

Als Vorgängerin der in Pagentracht auftretenden, ebenso treu wie hoffnungslos liebenden Euphrasia ist auch die Felismena in Jorge de Montemayor's „Diana" genannt worden,[2] dieselbe Felismena, welche Shakespeare für seine Julia in den „Two Gentlemen of Verona" als Vorbild im Auge hatte. Aber Euphrasia ist nicht die schnöde verlassene Geliebte Philaster's, und für die sonstigen Ähnlichkeiten der Situation

---

[1]) Cf. B. Leonhardt „Über Beziehungen von Beaumont und Fletcher's Philaster . . . zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline" Anglia VIII 424 ff. In den Einzelheiten kann ich dem Verfasser nicht immer beipflichten, er vergleicht zu viel. An Macbeth's berühmte Frage (Act V sc. 3, 40 ff.) erinnern Philaster's Worte: *Nature too unkind, / That made no medecine for a troubled mind* (Act III sc. 1, p. 257), vergl. aber auch ESt. XVIII 133.

[2]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 353 ff.

brauchten die jungen Dramatiker jedenfalls nicht aus dem spanischen Schäferroman oder dessen englischer Übersetzung geschöpft zu haben, die ihrem treulosen Geliebten als Page folgende Julia Shakespeare's stand ihnen näher.

Felismena und Julia werden übrigens schliesslich doch noch mit ihren Flüchtlingen vereinigt — mehr Ähnlichkeit als mit diesen glücklicheren Schwestern hat Euphrasia mit der unglücklichen Prinzessin Zelmane, der Tochter des Königs Plexirtus, deren leidvolle Geschichte Pyrocles seiner Philoclea erzählt, im zweiten Buche von Sir Philip Sidney's „Arcadia".[1]) Zelmane verliert ihr Herz an Pyrocles, ohne dass dieser ihre Liebe ahnt, sie folgt ihm und dient ihm treu in Männerkleidung, Daïphantus genannt, und bleibt unerkannt bis zu ihrer frühen Todesstunde. Ihre pathetische Gestalt scheint mir das grösste Anrecht zu besitzen, als Vorbild der Euphrasia betrachtet zu werden, und man möchte in der That bedauern, dass die jungen Dramatiker ihre liebliche Heldin nicht auch durch den Tod befreit, sondern zu einem kalten, mit dem Gelübde der Ehelosigkeit belasteten Leben verurteilt haben.[2])

The Maid's Tragedy. — Auch in dieser Tragödie[3]) ist die Einheit der Handlung zu rühmen. Die stolze Evadne, der es schmeichelt, des Königs Geliebte zu sein, bis sie durch die Erkenntnis ihrer Schmach zur Ermordung ihres Verführers getrieben wird, der schwache Amintor, der auf den Wunsch des Königs seiner Verlobten das Wort bricht und ahnungslos Evadne heiratet, Aspatia, das verlassene Mädchen, welches schliesslich den geliebten Treulosen in Männerkleidung zum Kampfe herausfordert, um von ihm getötet zu werden, Melantius, Evadne's Bruder, dessen starkes Wort ihr die Seele zerschmettert — fest sind die Schicksale dieser Gestalten verwoben und dieses feste Gewebe scheint von den jungen Dramatikern selbst gefertigt zu sein: bis jetzt hat

---

[1]) Cf. Works, London 1724 5, 3 vols.; vol. I p. 323 ff.

[2]) Cf. Ward, vol. II p. 177.

[3]) Aufgeführt vor 31. Oktober 1611; gedruckt 1619. Dyce (I 313), Oliphant (ESt. XIV 92), Fleay (Chron. I 192 f.): *Beaumont and Fletcher.*

sich keine Quelle finden lassen. Den Kampf der Aspatia mit Amintor hat man mit einer Episode im dritten Buche der Arcadia verglichen,[1]) mit dem Zweikampf zwischen der in Ritter-Rüstung auftretenden Parthenia und Amphialus. Die Ähnlichkeit ist eine äusserliche, die Beweggründe der beiden Frauen sind durchaus verschiedene: Parthenia kämpft und stirbt in dem Bestreben, ihren von Amphialus erschlagenen Gatten Argalus zu rächen.[2])

The Faithful Shepherdess. — Von Fletcher's Pastoral-Drama[3]) wendet sich unser vergleichender Blick vor allem zurück zu den berühmten italienischen Schäferspielen des 16. Jahrhunderts, zu Tasso's „Aminta" und Guarini's „Pastor Fido". Dem „Aminta" verdankt der Engländer für den Plan seiner Pastorale nichts, dem „Pastor Fido" mehr, als bis jetzt hervorgehoben worden ist. Guarini's verliebte Corisca, deren Intriguenspiel das Liebespaar Amarilli und Mirtillo zu trennen versucht, hat in dem englischen Stücke zwei Spiegelungen: ihre Männertollheit hat Fletcher's Cloe geerbt,[4]) ihre Hinterlist m. E. die englische Amarillis, welche die Liebe der Amoret und des Perigot zu stören trachtet. Beide Sünderinnen, Corisca und Amarillis, bereuen und erhalten Verzeihung.

Die Art und Weise aber, wie Corisca und Amarillis den Lauf der treuen Liebe zu unterbrechen bemüht sind, ist eine ganz verschiedene. Bei den Ränken der Amarillis werden wir einmal an eine Episode der „Fairy Queen" erinnert. Amarillis lässt sich in einen Zauberbrunnen tauchen, wodurch sie die Gestalt ihrer glücklicheren Nebenbuhlerin Amoret erhält. Diese falsche Amoret, welche sich versuchend, buhlerisch dem erstaunten Perigot aufdrängt und von ihm

[1]) Cf. Dyce, l. c.

[2]) Cf. Sidney's Works, vol. II p. 507 ff.

[3]) Cf. Dyce, vol. II p. 1 ff. Aufgeführt 1608 (?); gedruckt 1609 (?). Die älteste Quarto ist nicht datiert. Trotz der Menge der Zeugnisse für Fletcher's Autorschaft, nimmt Fleay (Chron. vol. I p. 178) aus metrischen Gründen Beaumont's Mitarbeiterschaft an. Er steht mit dieser Ansicht wohl allein.

[4]) Cf. Dyce, l. c. pp. 36, 120.

energisch zurückgewiesen wird, ist vielleicht eine Nachbildung der falschen Una, der Schöpfung Archimago's (Book 1 canto I str. 45ff.). Auch diese falsche Una versucht den überraschten *Red Cross Knight*, auch sie buhlt vergebens. Spenser, der gefeierte Dorus der Fletcher'schen Pastorale (Act 5 sc. 5), lässt in seinem Epos nochmals eine solche Truggestalt erscheinen: neben der keuschen Florimell treibt die falsche, von einer Hexe aus Schnee gebildete, Florimell ihr Unwesen (Book III canto VIII ff.). In Spenser's Florimell-Gesängen ist als weitere Heldin und Märtyrerin der *chastity* auch die holde Amoret zu finden, mit welcher Fletcher's Schäferin in Namen und Tugend übereinstimmt.

Im Mittelpunkte des Fletcher'schen Schäferspieles steht die ernste und reine Gestalt der ihren toten Geliebten betrauernden Jungfrau Clorin: ihr dient der Satyr, der alle ihm bei Tasso und — wesentlich gemindert — auch noch bei Guarini anhaftenden übelen Eigenschaften abgestreift hat und als ein freundlicher, dienstwilliger, in anmutigsten Versen sprechender Waldgeist erscheint. Sein ehrfurchtsvolles Verhältnis zu Clorin ist mit einer der berühmtesten Stellen der „Fairy Queen" verglichen worden [1]) — damit wird wohl die Episode des *Savage* gemeint sein, des Waldmenschen, der die hilflose Serena begleitet und beschützt (Book VI canto V).

Der Hintergrund, der nachtdunkle Wald, welchen die Fletcher'schen Schäfer und Schäferinnen durchirren, ähnelt dem Elfenwalde des „Midsummernight's Dream",[2]) und aus der Ähnlichkeit der Scenerie ergeben sich einige Übereinstimmungen der Schilderung. Fletcher's Seele ist von Shakespeare-Erinnerungen gefüllt, es drängt ihn, Motive des grossen Dramatikers, welche ihm selbst einen tiefen Eindruck hinterlassen hatten, in seinen eigenen Dichtungen zu verwerten.

---

[1]) Cf. Ward II 171: *The relation between the Satyr and Clorin* [nicht Clorinda] *may have been to some extent suggested by one of the most famous passages in the „Faerie Queene".*

[2]) Rapp's Bemerkung: „Das Schlimmste ist, dass das Gedicht daneben eine plumpe Nachäffung des MSND. ist und alles, was darin erträglich lautet, dorther gestohlen ist" (p. 68), ist eine seiner zahlreichen Übertreibungen.

Merkwürdig berührt uns in dieser Schäferdichtung ein, wie mir scheint, noch nicht beachteter Macbeth-Reflex. Die nachtwandelnde, über den Blutflecken an ihrer Hand klagende Lady — Perigot, der seine Amoret verwundet hat, getötet zu haben glaubt und in einem Monologe klagt, dass ihm kein Wasser die blutbefleckte Hand reinigen kann (Act V sc. 4) — ich bezweifle nicht, dass zwischen diesen beiden Scenen eine Verbindungslinie zu ziehen ist. Die Feuerprobe, welche im letzten Akte der „F. Sh." die Schafe von den Böcken, die Keuschen von den Unkeuschen sondert, war schon an Falstaff vorgenommen worden, in der letzten Scene der „Merry Wives of Windsor"[1]) (v. 88 f.).

The Knight of the Burning Pestle. — Unter den Gestalten in Ben Jonson's „Every Man out of his Humour" fällt uns als bemerkenswerter Vorgänger des Don Quixote der grillenhafte Puntarvolo auf, der sich von der Dienerin seiner Gattin und von dieser selbst als fahrender Ritter begrüssen lässt, mit dem in Ritter-Romanen üblichen Zeremoniell (Act II sc. 1) — ein ironischer Hinweis auf die Anziehungskraft, welche diese aus dem Französischen und Spanischen übersetzten Romane für weite Leserkreise besassen. 1605 trat der edle Ritter von der traurigen Gestalt selbst seinen Triumphzug durch die Welt-Literatur an und schon wenige Jahre später, noch vor der 1612 publizierten englischen Übersetzung, erschien die dramatische Satire von dem Ritter mit der brennenden Mörserkeule,[2]) deren Inspirationsquelle in erster Linie die spanische Prosa-Dichtung war. Ralph, der Lehrling eines ehrsamen Londoner Krämers, wird durch das Lesen der Romane von Palmerin und von Rosicleer, dem Haupthelden in dem „Mirrour of Knighthood", so begeistert, dass er in ritterlicher Rüstung abenteuersuchend in die Welt hinauszieht, wie Don Quixote.

---

[1]) Cf. Dyce, l. c., p. 103.

[2]) Aufgeführt 1610 (?); gedruckt 1613. Dyce (II 126): *Beaumont and Fletcher* (?); Oliphant (ESt. XIV 88 f.): *Wholly, or almost wholly, Beaumont's;* Fleay (Chron. I 184): *Beaumont and Fletcher.*

Und wie Don Quixote, sieht auch Ralph die ganze Welt durch seine romantische Brille, wird auch ihm das Wirtshaus zum Schloss, der Wirt zum gastfreien Ritter, dem er nichts bezahlen will — Ralph's Benehmen in dem Bell-Inn zu Waltham (Act II sc. 6, Act III sc. 2) ist Don Quixote's Auftreten in den Schenken (Parte I cap. 2 und 17) abgesehen. Ralph's siegreicher Kampf mit dem Riesen Barbarossa, d. h. mit dem Barbier und Chirurgen von Waltham, und seine Befreiung der Kunden und Patienten desselben, welche männiglich eine kurze Leidensgeschichte zum besten geben, ist wohl als eine freie Verschmelzung zweier sich unmittelbar folgender Abenteuer Don Quixote's anzusehen, seines Angriffes auf einen nichts ahnenden Barbier, welchem er als Beute sein Rasierbecken abnimmt, und seiner Befreiung der Galeeren-Sträflinge, von welchen auch ein jeder eine kurze Biographie zu liefern hat[1]) (P. I cap. 21 f.).

Mit ihrer nach Cervantes' Vorbild in Scene gesetzten Verspottung der bürgerlichen Romanleser haben die befreundeten Dramatiker noch manchen satirischen Streifzug gegen von der City begünstigte Bühnendichter und Gebräuche eingefügt: ihr witziges Werk ist heute noch dem Literar- wie dem Kulturhistoriker gleich willkommen und wertvoll.

Die dramatische Handlung, welche zur Beschwichtigung der gekränkten Eitelkeit der Londoner Lehrlinge eingefügt wurde — eine verlorene Liebesmühe, das Stück wurde ausgezischt —, die Geschichte von dem schlauen Kaufmannslehrling Jasper Merrythought, der das Glück hat und die schöne und reiche Braut heimführt, die Tochter seines Prinzipals, enthält zwei Motive, die mir sehr bekannt sind, ohne dass ich sie unter Dach und Fach zu bringen wüsste. Jasper's thörichter und brutaler Einfall, die Liebe seiner

---

[1]) Cf. B. Leonhardt „Über Beaumont und Fletcher's Knight of the Burning Pestle", Annaberg 1885 (Progr.-No. 499); p. 31 ff. Leonhardt meint (p. 30 f.), dass der stets fidele, singlustige Vater Merrythought „eine, wenn auch nur schwache Kopie" von Shakespeare's Silence in King Henry IV B. Act V sc. 3 sei. Ausser dass der bezechte Silence auch singt, finde ich nicht die mindeste Ähnlichkeit. Jago singt ebenfalls (Act II sc. 3).

Luce dadurch nochmals einer Probe zu unterwerfen, dass er sich stellt, als wolle er sie aus Groll gegen ihren Vater ermorden (Act III sc. 1) sowohl, wie seine Kriegslist, sich für tot auszugeben und in einem Sarge zu der von ihrem Vater eingesperrten Luce tragen zu lassen (Act IV sc. 4), werden wohl auf literarische Reminiscenzen der Freunde zurückzuführen, nicht frei erfunden sein. Für Jasper's List ist an den letzten Akt von Marston's „Antonio und Mellida" (First Part) erinnert worden [1]: nachdem Mellida, welche ihrem Geliebten gefolgt war, von ihrem Vater, dem Dogen Piero von Venedig, wieder gefangen genommen worden ist — wie Luce in Waltham-Forest von ihrem Vater dem Jasper wieder entrissen wird —, lässt sich auch Antonio in einem Sarg an den venetianischen Hof tragen, wo Mellida weilt. Trotz der grossen Verschiedenheit der Nebenumstände, scheint auch mir diese Übereinstimmung beachtenswert.

Zu den bekannten parodistischen Anspielungen dieses Stückes auf Shakespeare'sche Schöpfungen möchte ich noch zwei Stellen rechnen, welche m. E. derselben Tendenz des Verfassers dienen. In der Gartenscene spielen in Juliet's Reden die Worte *Good night* eine grosse Rolle. Nachdem sie den Wunsch viermal ausgesprochen hat (Act II sc. 2, 120, 123, 142), wiederholt sie: *A thousand times good night!* (v. 155), und ihre letzten Worte sind: *Good night, good night! parting is such sweet sorrow, / That I shall say good night till it be morrow* (v. 185 f). In witzloser Parodie dieser Liebesgrüsse lässt der Epigone den Tölpel Humphrey, Jasper's Nebenbuhler, die erste Scene des zweiten Aktes (p. 156) schliessen mit den Versen:

> Good night, twenty good nights, and twenty more,
> And twenty more good nights, — that makes threescore!

Noch ärgerlicher wäre die folgende Persiflage, die allerdings weniger sicher, mir selbst aber doch recht wahrscheinlich ist.

---

[1]) Von dem anonymen Verfasser der Schrift: „Shakespeare and Jonson. Dramatic, versus Wit-Combats", London 1864, cf. Leonhardt ESt. XII 309 f.

Die letzten Worte des verbannten Romeo lauten: *Dry sorrow drinks our blood. Adieu, adieu!* (Act III sc. 5, 59). Der tolle Merrythought bezeichnet seine Kumpane als *lads of mettle . . . care never drunk their bloods* (Act III sc. 5, p. 194). Man muss bedenken, wie leicht die Schauspieler eine solche Parodie dem Publikum auffällig machen konnten, durch einen plötzlichen Übergang in den tragischen Ton. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Stücke, an deren Komposition Beaumont in erster Linie beteiligt gewesen sein soll, reich an solchen Shakespeare-Parodien sind. Ben Jonson hat Drummond gegenüber Beaumont's Selbstbewusstsein betont, [1]) ein solcher Charakter musste Shakespeare's Grösse erdrückend empfinden, und sich immer wieder versucht fühlen, gegen den Herrn und Meister der zeitgenössischen Bühne — ich finde wirklich kein bezeichnenderes Wort — anzuulken.

A King and no King.[2]) — Der König Arbaces wird von einer rasenden Leidenschaft für seine Schwester Panthea erfasst. Er ist aber weder ihr Bruder, noch der rechtmässige König, sondern das unterschobene Kind eines Höflings: durch diese Enthüllung wird ihm die Hand der Königin Panthea und damit aufs neue die Krone gesichert. Eine Quelle dieser bedenklichen, von den Dichtern nicht immer mit dem nötigen künstlerischen Takte dramatisierten Geschichte ist mir nicht bekannt.

Im Gefolge des Königs fallen uns auf den ersten Blick zwei militärische Typen auf: der tapfere, königstreue, aber zu freimütiger Kritik geneigte Feldherr Mardonius, dessen Charakter-Ähnlichkeit mit Shakespeare's Kent im „King Lear“ beachtet zu werden verdient, und der feige, jeden Ehrgefühls bare Bessus, der manche der unrühmlichsten Eigenschaften Sir John Falstaff's geerbt hat, des Falstaff, der sich auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury herumtreibt (King

---

[1]) *Francis Beaumont loved too much himself and his own verses*; cf. Notes of BJ.'s Conversations with Wm. Dr. of Hawthornden, ed. Laing (Shakesp. Soc., London 1842), p. 10.

[2]) Aufgeführt 1611; gedruckt 1619. Dyce (II 233), Oliphant (ESt. XIV 91), Fleay (Chron. I 192): *Beaumont and Fletcher.*

Henry IV A. Act V). Bessus' Monolog: *They talk of fame* (Act III sc. 2), in welchem die ausgesprochenste Abneigung gegen *fame* zur Geltung kommt, erinnert stark an Falstaff's berühmte Analyse des Begriffes der Ehre (l. c. Act V sc. 1), und die jungen Dramatiker haben auch gar keinen Hehl daraus gemacht, dass ihnen Shakespeare's feister Ritter vor Augen stand. Betreffs einer der zahllosen Feigheiten des Bessus wird bemerkt: *It shew'd discretion, the best part of valour* (Act IV sc. 3)[1] — mit wörtlicher Benützung der Falstaff'schen Erklärung: *The better part of valour is discretion* (Act V sc. 4). Von den *redeeming qualities* Falstaff's ist bei Bessus freilich sehr wenig zu finden, er ist fast ebenso verächtlich wie der miles gloriosus, der wohl sein unmittelbarer Nachfolger — oder Vorgänger? — war, wie Protaldy in „Thierry and Theodoret". Einer der besten Einfälle des Bessus, seine verbindlichen Worte bei der sehr unfreiwilligen Ablieferung seines Schwertes, wird von Protaldy in derselben Notlage wiederholt.[2])

Wer geneigt ist, die Sargepisode im „Knight of the Burning Pestle" als eine Entlehnung aus Marston's „Antonio and Mellida" zu betrachten (cf. p. 43), wird sich von unserer *tragicomedy* gern den seine Annahme stützenden Beweis liefern lassen, dass Beaumont und Fletcher mit Marston's Dramen wohl vertraut waren. In Marston's „Malcontent" klagt der von seiner Gattin betrogene Pietro: *Sooner hard steele will melt with southerne winde, / A seamans whistle calme the ocean . . . / Then women vow'd to blushlesse impudence . . . / Will turne* etc. (Act IV sc. 3), und in „What you will" wird die zweite Hyperbel parodierend wiederholt, von dem Lakaien Bydet, mit einem deutlichen Hinweis auf die erste Stelle: *Sooner the whissell of a marriner / Shall sleeke the rough curbes of the ocean back. Now speake I like my selfe* (Act V sc. 1). Desselben auffälligen Bombastes bedient sich Spaconia in ihren sehr ernst gemeinten

[1]) Eine von Dyce nicht bemerkte Shakespeare-Reminiscenz.

[2]) Bessus: *It is a pretty hilt, and if your lordship take an affection to it, with all my heart I present it to you* (Act III sc. 2) — Protaldy: *If wearing it may do you any honour, / I shall be glad to grace you; there it is, sir* (Act II sc. 3).

Vorwürfen dem ungetreuen Tigranes gegenüber: *Sooner shall | The beaten mariner with his shrill whistle | Calm the loud murmurs of the troubled main, | And strike it smooth again, than thy soul fall | To have peace in love with any* (Act IV sc. 2).

Auch dieses Beaumont's Stempel tragende Drama scheint mir eine Shakespeare-Parodie zu enthalten, die Nachäffung einer der vielen unvergesslichen Reden Hamlet's: *'Tis not alone my inky cloak, good mother, | Nor customary suits of solemn black . . . . . . Together with all forms, moods, shapes of grief, | That can denote me truly . . . But I have that within which passeth show* (Act I sc. 2, 77 ff.). Durch falsche tragische Accente und Gebärden-Nachahmung konnte der Schauspieler das Publikum schnell an diesen pathetischen Erguss der populärsten Bühnengestalt erinnern bei folgender, die Feigheit als Tugend preisender Rede des *Second Swordsman:*

> For that brave sufferance you speak of, brother,
> Consists not in a beating and away,
> But in a cudgell'd body, from eighteen
> To eight and thirty; in a head rebuk'd
> With pots of all size, daggers, stooles, and bed staves:
> This shews a valiant man
>
> (Act IV sc. 3, p. 315).

Cupid's Revenge. — Zwei von den Töchtern des Basilius im zweiten Buche von Sir Philip Sidney's „Arcadia" [1]) erzählte Geschichten sind in dieser Tragödie [2]) verschmolzen: die Geschichte der Erona und die des Plangus. Erona, die Tochter eines namenlosen Königs von Lydien, veranlasst ihren Vater, in seinem Reiche alle Statuen Cupido's umstürzen zu lassen. Der zornige Gott flösst ihr eine leidenschaftliche Liebe zu dem niedrig geborenen und niedrig gesinnten Antiphilus ein, der alte König stirbt aus Kummer, Erona vermählt sich dem Geliebten, zu ihrem Verderben. Der um sie

[1]) Cf. Sidney's Works, vol. I pp. 264 ff., 276 ff.; Dyce, vol. II p. 351 ff.

[2]) Aufgeführt 5. Januar 1612; gedruckt 1615. Dyce (II 351): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XIV 84): *Beaumont, Fletcher, Field and Massinger;* Fleay (Chron. I 186 ff.): *Beaumont and Fletcher.*

werbende König von Armenien, Tiridates, rächt sich für seine Abweisung durch einen Kriegszug gegen Erona; in seinem Heere befindet sich der edle Plangus, dessen von den Erlebnissen der Erona ganz unabhängige Vorgeschichte ausführlich erzählt wird.

Plangus, der Sohn des Königs von Iberien, hat ein Liebesverhältnis mit einer leichtfertigen Bürgersfrau, wird von seinem Vater bei ihr überrascht, und beteuert, um die Frau zu schützen, deren Unschuld und Tugendhaftigkeit mit so hinreissenden Worten, dass der alte König selbst dieses seltene Weib für sich gewinnen will und sie schliesslich zu seiner Königin erhöht. Die Buhlerin versucht die sträflichen Beziehungen zu ihrem Stiefsohne fortzusetzen, wird von ihm zurückgewiesen und bringt es dann durch ihre Verläumdungen und Ränke so weit, dass Plangus, um sein Leben zu retten, fliehen muss, zu seinem Vetter Tiridates, welchen er auf seinem Rachezug gegen Erona begleitet.

Behufs Verknüpfung dieser beiden, in der „Arcadia" ganz getrennten Geschichten machten die Dramatiker ihre Hidaspes (= Erona) und ihren Leucippus (= Plangus) zu Geschwistern, welche sich gemeinschaftlich gegen Cupido versündigen und auch ihren Vater Leontius, den Herzog von Lykien (= König von Lydien und König von Iberien) in den Kreis dieser Sünde ziehen: des Gottes Rache an Vater und Kindern füllt die Tragödie. Die übele Folge dieser Verschmelzung ist, dass schon im zweiten Akte (sc. 5) eine Katastrophe eintritt: der jähe Tod der mit einer unwürdigen Leidenschaft für einen Zwerg gestraften Hidaspes. [1]) Im

[1]) In der „Arcadia" unterbricht sich Philoclea selbst in ihrer Erzählung von Erona's Leiden (l. c. p. 270), Basilius setzt die Geschichte später fort, ohne sie zu Ende zu führen (l. c. p. 379 ff.), im fünften Buche wird sie nochmals gestreift (vol. II p. 807 ff.) und in Sidney's Schlussworten erwähnt als eine der *strange stories*, welche eine fremde Feder vollenden möge (l. c. p. 881). Bei diesem Bericht von den Schicksalen einer Königstochter, welche einen niedriggeborenen Mann ehelicht und von ihm schlecht behandelt wird, von dem Untergang dieses Unwürdigen und der treuen Liebe eines edlen Mannes für die Dulderin — bei dieser Episode der „Arcadia" hat Sidney m. E. zweifellos eine in England wohlbekannte, von Painter übersetzte,

übrigen ist der Anschluss an die Quelle ein genauer;[1]) die wichtigste, von den Dramatikern neu eingeführte Figur ist eine Wiederholung des Euphrasia-Typus im „Philaster“: die Leucippus liebende, ihm in Pagentracht unerkannt folgende und schliesslich für ihn sterbende Urania, die liebenswürdig gedachte, aber in der Ausführung durch eine grobe Geschmacklosigkeit der Verfasser entstellte Tochter der verbrecherischen Königin.

Wie wir beim Lesen der Scene, in welcher die von Cupido's Rache getroffene Hidaspes den missgestalteten Zwerg Zoilus mit Liebkosungen überhäuft (Act I sc. 3), an die von dem Zaubersaft geblendete, Bottom liebevoll hegende und pflegende Titania denken, so werden wohl auch die Komponisten dieser Scene das Werben der Elfenkönigin im Gedächtnis gehabt haben. Von körperlicher Hässlichkeit des Antiphilus ist in der „Arcadia“ nicht die Rede, die Forderung der Bühnenwirksamkeit mag diese peinliche Verschärfung des in der Tragödie an und für sich hinreichend abstossenden Konfliktes entschuldigen. Ich halte es übrigens für durchaus möglich, dass Oberon's Rache von einer Erinnerung an Cupido's Rache in der Shakespeare vertrauten „Arcadia“ beeinflusst ist.

Four Plays in One.[2]) — Um diese vier selbständigen

---

italienische Novelle im Auge gehabt, Giraldi Cinthio's Novelle von der Königstochter Euphimia von Korinth, welche einen Diener ihres Vaters liebt und heiratet und dieselben Schicksale hat (cf. Hecat. VIII 10; Studien p. 98).

[1]) Manchmal lässt sich in den Versen der Tragödie der Wortlaut Sidney's wiedererkennen: *The poor young prince, deceived with that young opinion, that if it be ever lawful to lie, it is for one's lover* (vol. I p. 277) — Leucippus: *It is lawful | To defend her, that only for my love | Lov'd evil* (Act II sc. 2); *All the court and city were full of whisperings . . . He would councel the king to make much of his son, and hold his favour, for that it was too late now to keep him under* (l. c. p. 281) — Timantus: *All the court | Is full of dangerous whispers . . . Rather make more your love, | And hold your favour to him; for 'tis now | Impossible to yoke him* (Act III sc. 4) etc. etc.

[2]) Aufgeführt 1608 (?); gedruckt in der ersten Folio vom Jahre 1647. Dyce (II 473): *Weber concludes that Beaumont furnished the Induction and the two first Triumphs, and that Fletcher was the writer*

Dramen zu verbinden, bedienten sich die jungen Dramatiker eines ähnlichen Rahmens, wie ihn 1894 Hermann Lingg mit feinerer Kunst geschaffen hat, um ausgewählte Fastnachtsspiele Hans Sachsens zu einem Ganzen zusammenzufassen. Im Hofraume eines Nürnberger Patrizierhauses werden die Fastnachtsspiele aufgeführt, zur Belustigung des Hausherrn und seiner Gäste, welche selbst Gedichte des Meisters zum besten geben — anlässlich einer königlichen Hochzeit werden die „Four Plays“ aufgeführt, vor den Neuvermählten, welche jedem Stück ein kurzes *Haec fabula docet* anfügen. Auf den Gedanken, ihre Dramen „Triumphs of Honour, of Love“ etc. zu nennen, können die Engländer durch Petrarca's allegorische „Trionfi d'Amore [1])“ etc. gebracht worden sein.

1) The Triumph of Honour. In einem sehr unpassenden, antiken Kostüm wird uns die von Boccaccio wiederholt [2]) erzählte, romantische Geschichte von der tugendhaften Gattin vorgespielt, welche einem stürmischen Versucher gegenüber ihre Einwilligung an eine unmögliche Bedingung knüpft. Von den elisabethanischen Prosa-Versionen dieser Geschichte [3]) unterscheidet sich die Dramatisierung in sehr bemerkenswerter Weise: Beaumont und Fletcher fussen nicht auf Boccaccio, sondern auf Chaucer.[4]) Aus Chaucer's „Franklin's Tale“ stammt der Name der Heldin; wie bei Chaucer, verlangt auch im Drama Dorigen nicht einen Garten im Winter, sondern Beseitigung von Felsen; auch im Drama steht dem verzweifelnden Liebhaber sein Bruder zur Seite. Eine sehr lobenswerte Neuerung der Dramatiker ist, dass die Frau, welche sich bei Boccaccio nach schwachem

---

of the other two; Dyce selbst glaubt an die Beteiligung beider Dramatiker ohne nähere Bestimmung hinsichtlich der Autorschaft der einzelnen Stücke; Oliphant (ESt. XV 348f.): *Fletcher, Field and Beaumont;* Fleay (Chron. I 179f.): *Beaumont and Fletcher* mit genauer Abgrenzung ihrer Beiträge.

[1]) Cf. Dyce II 473.

[2]) Im Decameron X 5 (cf. Langbaine p. 209) und im Filocolo V 4.

[3]) Cf. Studien pp. 84, 88.

[4]) Für Dunlop-Liebrecht's „wahrscheinlich“ (p. 251) und Haslewood-Jacobs' „*perhaps*“ (Palace I p. LXXXVI) ist zu setzen: gewiss.

Protest, bei Chaucer ganz ohne Widerrede dem Willen ihres allzu gewissenhaften Gatten fügt, sich im Drama erbittert, mit beissendem Spott gegen den Schwächling wendet (sc. 3), und sich im Augenblick der Entscheidung töten will (sc. 4).

2) The Triumph of Love. Gerrard liebt Violante, die Tochter seines Herren Benvoglio; ihr Verhältnis, das nicht ohne Folgen geblieben ist, wird entdeckt, und das über die Liebenden gefällte Todesurteil erst in der letzten Stunde dadurch abgewendet, dass Gerrard als Sohn des Herzogs von Mailand erkannt wird. Eine Dramatisierung der Katastrophe der siebenten Novelle des fünften Tages in Boccaccio's Decameron.[1]) Um die reiche Handlung der Novelle in einen Akt pressen zu können, haben die Dramatiker wiederholt ihre Zuflucht zu Pantomimen genommen — es wäre wohl besser gewesen, wenn sie auf einige ihrer Zugaben verzichtet hätten. Aus dem Mörder, welchen bei Boccaccio der harte Vater mit der Beseitigung Violantens beauftragt, haben die Engländer einen edelmütigen Nebenbuhler und schliesslichen Zwillingsbruder Gerrard's gemacht; dieser Nebenbuhler und Violante werden in der letzten Scene tot, vergiftet auf die Bühne gebracht, doch stellt es sich heraus, dass die Dienerin, welche auf Benvoglio's Befehl das seiner Tochter bestimmte Gift mischen sollte, nur einen starken Schlaftrunk gemischt hatte — das Stück kann fröhlich enden. Ohne mich zu weiteren Schlüssen veranlasst und berechtigt zu fühlen, möchte ich doch bemerken, dass auch in der Katastrophe des Dekker'schen „Satiromastix“ ein solcher Schlaftrunk eine Rolle spielte, auch Dekker liess einen Vater seine Tochter scheinbar vergiften und die Betäubte zu einem fröhlichen Abschluss seines Stückes wieder erwachen.

3) The Triumph of Death. Der Wüstling Lavall verlässt sein junges, ihm heimlich angetrautes Weib, Gabriella, um sich mit einer vornehmen Dame zu vermählen. Gabriella lockt ihn nochmals in ihr Haus und tötet den Treulosen und sich selbst. Auch diese tragische Historie ist einer längst

[1]) Cf. Langbaine p. 209, wo für Nov. 8 zu lesen ist Nov. 7. Über eine elisabethanische Prosa-Version dieser Novelle cf. Studien p. 44 f.

erkannten italienischen Quelle entlehnt, einer den Elisabethanern bereits in prosaischer und metrischer Form vorliegenden Novelle Bandello's (I 42).[1]) Die liebliche Casta, ihr Bruder und erster Bräutigam Gabriella's, Perolot, der Lavall heimsuchende, sehr überflüssige Geist sind neue Figuren der Dramatiker.

4) The Triumph of Time. Ein allegorisches Spiel: Anthropos, der Vertreter der Menschheit, vergeudet seinen Reichtum und wird schliesslich von seinen falschen Freunden Craft, Vanity, Flattery etc. im Stich gelassen, während sich Poverty als treue Gefährtin zu ihm gesellt. Er fleht zu Jupiter, und der gnädige Gott lässt durch Merkur die Zeit, Time, auffordern, Plutus, den Gott des Reichtums, aus Indien zu Anthropos zurückzuführen. Zu neuem Wohlstand gelangt, verspricht dieser, sich künftighin vor schlechten Genossen zu hüten. Die Quelle dieses vierten Stückes ist neuerdings richtig bestimmt worden [2]): es ist eine nicht besonders geschickte Bearbeitung von Lucian's Dramolett „*Τίμων*“ bis zur Auffindung des Schatzes. Auch der freigebige Verschwender Timon sieht sich von seinen Schmeichlern und Schmarotzern gemieden, auch er schreit zum Himmel, freilich viel grimmiger als Anthropos, auch ihm wird auf Jupiter's Geheiss von Merkur der Gott Plutus aufs neue zugeführt,

---

[1]) Langbaine (p. 209) verweist auf eine Novelle in einer mir nicht zugänglichen Sammlung: „The Fortunate, Deceiv'd and Unfortunate Lovers“ Part 3, Nov. 3, ferner auf „Palace of Pleasure“ Nov. 40, wofür I 42 zu setzen ist, und auf Belleforest etc. Auf Bandello ist schon bei Dunlop-Liebrecht p. 289 und bei Haslewood-Jacobs I p. LXXV, wo für *second* zu lesen ist *third*, verwiesen. Dyce's aus Weber übernommene, unrichtige Quellennotiz wurde neuerdings von Fleay (Chron. I p. 179 f.) wiederholt. Über die älteren englischen Versionen dieser Novelle Bandello's näheres in Studien p. 91.

[2]) Von Fleay (Chron. I 180): *Founded on Lucian's „Timon, or Misanthropos“, in my judgment, although Dyce follows Langbaine in ascribing it to the author's own invention.* Möglicherweise war ein nur aus Henslowe's *Diary* bekanntes, am 13. April 1597 aufgeführtes kurzes Bühnenspiel „The Triumph of Time“ die unmittelbare Vorlage unserer Dramatiker; Fleay (l. c. und p. 287) vermutet in diesem verlorenen Stück eine von Thomas Heywood vorgenommene Dramatisierung desselben Lucian'schen Dialogs. Sehr fraglich.

auch Timon findet einen Schatz wie Anthropos die Goldmine. Ein sorgfältiger Kommentator könnte im Detail eine Menge von Übereinstimmungen hervorheben: Lucian's *Πενία*, welche mit ihren Gefährten Arbeit, Unverdrossenheit, Entschlossenheit u. s. w. Timon aufsucht, gibt ihm für seinen prächtigen Mantel einen Ziegenpelz — ebenso nimmt Poverty, deren Genossen Honesty, Simplicity und Humility sind, dem Anthropos seinen kostbaren Mantel und bekleidet ihn dafür mit einem Büssergewand; in beiden Dramen betont Merkur Jupiter gegenüber die reichen Götteropfer des Mannes; in beiden Dramen gehorcht Plutus dem Befehl nur sehr widerwillig und fängt plötzlich an zu hinken u. s. w. u. s. w.

Die auffälligste Neuerung der Dramatiker ist, dass sie Plutus nicht, wie Lucian, von Merkur, sondern von Time zu Anthropos geleiten lassen — eine Neuerung, die nur zur Rechtfertigung des Titels vorgenommen zu sein scheint. Dieser Titel selbst passt zu dem Inhalt des Stückes, wie die Faust aufs Auge: nicht den Triumph der Zeit, sondern den Triumph der von der Armut angespornten redlichen Arbeit zeigt uns das Stück — graben muss Anthropos, unterstützt von Industry, Labour und den Arts, um den Schatz zu gewinnen. Der von den Dramatikern gewählte Titel scheint wirklich nur eine mechanische Nachbildung von Petrarca's „Trionfo del Tempo“ zu sein.

The Scornful Lady.[1]) — Zwei Brüder, von welchen der vernünftigere ältere sich in sehr derber Weise mit der spröden und launischen Dame neckt, bis er sie durch eine List zur Heirat bewegt — der tolle jüngere sich coram publico die Hörner abstösst und schliesslich einem alten Wucherer eine reiche junge Witwe vor der Nase wegnimmt. Das wüste Stück ist wiederholt mit den „Adelphi“ des Terenz in Verbindung gebracht worden,[2]) doch hat es mit dem Gesamt-

---

[1]) Aufgeführt 1609 (?); gedruckt 1616. Dyce (III 3): *Beaumont and Fletcher*, aber zum weit grösseren Teil von *Beaumont;* Oliphant (ESt. XIV 82f.), Fleay (Chron. I 181): Zum grösseren Teil von *Fletcher.*

[2]) Cf. Rapp p. 65: „Es ist nach Terenz' Adelphi im Jonson'schen Stil gearbeitet.“

plan der lateinischen Komödie nur die zentrale Stellung der Brüder gemein. Von den Nebenumständen ist mit grösserem Recht die plötzliche Sinnesänderung Morecraft's, der von einem Geizhalse zu einem Verschwender wird, verglichen worden mit der Wandlung des Terenzischen Demea.[1] Die Nachahmung ist aber eine sehr oberflächliche, unerfreuliche: Demea, der seinen nachsichtigen Bruder geliebt, sich selbst aber gefürchtet und gemieden sieht, beleuchtet in einem längeren Monologe diesen triftigen Grund seines veränderten Benehmens (Act V sc. 2) — Morecraft verzichtet in sieben Versen auf sein Wuchern und Scharren, weil er von dem jungen Loveless übertölpelt wurde und diesen mühelos zu neuem Reichtum gelangt sieht (Act V sc. 3).

Der schmarotzende Captain, der Führer der Parasiten des jungen Loveless, ist nicht ohne Grund als eine schwächliche Kopie des Shakespeare'schen Pistol bezeichnet worden[1] — er schwelgt in hochtrabenden Redensarten.

Loveless senior meldet verkleidet seinen eigenen Tod, um sich zu überzeugen, wie sein Bruder diese Trauerkunde aufnehmen wird, Loveless junior zeigt sich sehr gefasst: *He was too good for us; / And let God keep him* etc. (Act II sc. 2). Vielleicht stammt diese Situation aus dem „London Prodigal", gedruckt 1605, in dessen erster Scene der alte Flowerdale in ähnlicher Absicht seinen eigenen Tod verkündet und bei seinem leichtsinnigen Sohne ebensowenig Teilnahme findet.

The Coxcomb.[2] — Die schöne Viola verlässt heimlich das Haus ihres Vaters mit einem Teile seines Goldes und seiner Juwelen — eine Vorsicht, welche der Jessica Shakespeare's abgesehen sein könnte, wenn sie nicht aus der noch nicht entdeckten Quelle stammt. Ricardo, ihr Geliebter, vergisst im Rausche das Stelldichein, Viola muss allein in die Welt hinausfliehen und gerät in allerlei Nöten, aus welchen

[1]) Cf. Dyce, l. c.

[2]) Aufgeführt 1610 (?); gedruckt 1647. Dyce (III 117): ***Beaumont and Fletcher;*** Oliphant (ESt. XIV 85 ff.): ***Beaumont, Fletcher, Massinger, W. Rowley*** (?); Fleay (Chron. I 186): ***Beaumont and Fletcher, but the main part now extant is Massinger's.***

sie schliesslich von ihrem nachsichtigen Vater befreit wird. — Antonio, der traurige Titelheld, ebnet in unbegreiflicher Verblendung seiner Gattin und seinem Freunde die Wege zum Ehebruch, und wird, nachdem die Katastrophe endlich eingetreten ist, von den beiden leicht in Unkenntniss gehalten.

Die Quellen dieser beiden, höchst locker verbundenen Handlungen sind noch nicht bestimmt worden. Für die Viola-Intrigue vermag auch ich nichts Neues beizubringen; betreffs Antonio zweifle ich nicht, dass er dem Cervantes entlehnt ist, dass der „Coxcomb“ identisch ist mit dem *Curioso Impertinente,* dessen Thorheit und selbstverschuldetes Elend der Pfarrer erzählt, im 33., 34. und 35. Kapitel des ersten Teiles des Don Quixote. [1]) Das Abhängigkeitsverhältnis der Engländer wird sich leicht beweisen lassen. Cervantes berichtet von zwei jungen Florentinern, Anselmo und Lotario, welche durch die innigste Freundschaft verbunden sind. Anselmo heiratet, worauf Lotario aus Zartgefühl ihn seltener besucht. Diese Delikatesse wird jedoch von Anselmo nicht gewürdigt, stürmisch dringt er in den Freund, ebenso häufig wie früher zu ihm zu kommen. Im Drama kommen der verheiratete Antonio und Mercury von einer langen, gemeinschaftlichen Reise zurück; Mercury will in seine eigene Heimat reisen und fühlt sich in dieser Absicht noch bestärkt, nachdem er Antonio's Gattin gesehen hat, deren Schönheit ihn beunruhigt. Trotz seines Widerstrebens wird er jedoch von Antonio zum Bleiben gezwungen. — Anselmo will ohne jeden Grund die Treue seiner Gattin auf die Probe stellen, er beschwört seinen unwilligen Freund, die Rolle des Versuchers zu übernehmen und entfernt sich sogar für acht Tage von Haus und Hof, um der Versuchung freies Spiel zu lassen. Mercury teilt Antonio warnend mit, dass er in seine Gattin verliebt sei, und wird von diesem Thoren berechtigt, um sie zu werben. Noch mehr — Antonio verlässt seine Gattin und lenkt

---

[1]) Diese Novelle wurde schon 1608 in das Französische übersetzt und separat gedruckt: „Le Curieux Impertinent . . . Traduict d'Espagnol en François par Ni. Baudouin. A Paris 1608.“ Ein zweisprachlicher Druck, links steht der spanische, rechts der französische Text.

selbst durch gefälschte Briefe ihre Aufmerksamkeit auf Mercury's Liebe. — Nach langen Kämpfen sündigen Lotario und Camila und es fällt ihnen nicht schwer, Anselmo zu täuschen. Auch Mercury und Maria vergehen sich schliesslich, auch ihnen fällt es nicht schwer, Antonio in seiner Verblendung zu erhalten.

Die Übereinstimmung im Grundgedanken und in den Einzelheiten der Ausführung lässt keinen Zweifel über die Quelle bestehen; das tragische Ende der spanischen Novelle, die Sühne der Thorheit und der Schuld, konnten die Engländer für ihre *comedy* nicht verwenden. Ihre Benutzung der Quelle ist übrigens eine höchst ungeschickte; der einzige Beweggrund, der uns des Gatten Thorheit wenigstens begreiflich macht, der Wunsch, die Tugend seiner Gattin zu prüfen, ist im Drama gar nicht betont, der englische Antonio ist von Anfang bis zum Ende noch unbegreiflicher, noch verächtlicher als Cervantes' Anselmo. Antonio's Schlussworte erinnern stark an eine Äusserung eines italienischen Leidensbruders

> But such a wife as thou had never any man,
> And such a friend as he, believe me, wife,
> Shall never be . . . .

— diese Worte entsprechen den Empfindungen von Boccaccio's Egano, der, von Gattin und Diener schändlich betrogen, auch der festen Meinung ist *d'avere la più leale donna ed il più fedel servidore, che mai avesse alcun gentiluomo* (Dec. VII 7).[1]

The Captain. — Um zwei Gestalten gruppiert sich die Handlung dieses schändlichen Stückes[2]): um den Captain Jacomo, einen brutalen Soldaten, der für seine alles Mass überschreitenden Roheiten schliesslich mit der Hand der ein-

[1]) Cf. über die älteren englischen Versionen dieser Novelle Studien p. 83, und über ihre Entstehung und Entwickelung im allgemeinen W. H. Schofield „The Source and History of the 7th Novel of the 7th Day in the Decameron" Boston 1893.

[2]) Aufgeführt 1612/3; gedruckt 1647. Dyce (III 219) neigt sich zu der Ansicht, dass *Fletcher* allein der Verfasser sei; Oliphant (ESt. XIV 92 ff.): *The play is Fletcher and Beaumont's, altered by Massinger and W. Rowley;* Fleay (Chron. I 195): Von *Fletcher* zum grössten Teile.

zigen nicht ganz unsympathischen Frauengestalt des Dramas belohnt wird — und um die Hure Lelia, welche für ihren unsagbaren und unsühnbaren Frevel betrügerischerweise, als ehrliche Frau, einem Glücksritter vermählt wird. Die kolossale Verworfenheit dieses Weibes lässt alle anderen Figuren zu vollkommener Unbedeutendheit zusammenschrumpfen; wie Congreve's Lady Touchwood, sprengt Lelia den Rahmen des Schauspiels, ist auch sie eine durchaus tragische Gestalt, die den Vernichtungsblitz der Dichterhand fordert.

Das traurige Verdienst, Jacomo und Lelia geschaffen zu haben, müssen wir, wie es scheint, dem Verfasser, oder den Verfassern zugestehen. Schwerlich wird sich für die dürftige Handlung eine Quelle finden lassen, sie ist zum grössten Teil aus Motiven älterer, erfolgreicher Dramen zusammengeflickt. Shakespeare, Dekker und Marston sind m. E. am meisten gebrandschatzt. Dass Piso's Bemerkung über die Trunksucht der Engländer (Act III sc. 2) an Jago's Worte (Act II sc. 3) erinnert, ist bereits betont worden,[1] aber die Ähnlichkeit geht viel weiter: die ganze Intrigue Piso's gegen Jacomo ist nach dem Muster der von Jago gegen Cassio angezettelten Verschwörung entworfen. Wie Cassio, soll auch Jacomo betrunken gemacht werden; wie Cassio um die Gunst Othello's, soll Jacomo auf diese Weise um die Gunst der in ihn verliebten Frank gebracht werden. In beiden Dramen führt die Betrunkenheit der beiden Soldaten zu einem Streite mit Gefecht — aber während diese Lärmscene im „Othello" höchst folgenschwer ist, verpufft sie im „Captain" harmlos und zwecklos, da sie auf die Gesinnung des liebeskranken Mädchens gar keinen Einfluss ausübt.

Ebenso unzweifelhaft, wie diese Othello-Reminiscenzen, ist mir die Anleihe bei Dekker: Orlando Friscobaldo, der ehrenwerte Vater der „Honest Whore" Bellafronte, ist das Urbild des Vaters der höchst *dishonest whore* Lelia. Und wie Lelia's ungeheuerliche Sünde sie von Bellafronte scheidet, ist auch ihr Vater in moralischer Hinsicht nicht würdig, in einem Atem mit Friscobaldo genannt zu werden — nach

[1]) Von Reed, cf. Dyce, l. c., p. 267.

pathetischen Ansätzen entpuppt er sich als ein abgefeimter Spitzbube, der seine verbrecherische Tochter auf Kosten zweier Glücksritter verheiratet.

Am auffälligsten verrät sich die Nachahmung eines Marston'schen Motives. In der „Dutch Courtezan“ fordert Freevill seinen Freund auf, ihn zu der Dirne Francischina zu begleiten, Malheureux will nicht, lässt sich überreden und wird bei diesem Besuche von einer solchen Leidenschaft ergriffen, dass er zu der Buhlerin zurückkehrt, aus welchem zweiten Besuche die weitere Handlung des Dramas entspringt. In ungeschickter Nachahmung dieser effektvollen Scenen hat der Verfasser des „Captain“ ein völlig überflüssiges Freundespaar eingeführt, Julio und Angelo. Julio ist Freevill's Vertreter, er ist der ernüchterte Geliebte Lelia's, der mit ihr brechen, sie zuvor aber noch einmal sehen will. Er dringt in seinen Freund, ihn bei diesem gefährlichen Besuche zu begleiten, Angelo widersetzt sich, lässt sich überreden (Act III sc. 1), und wird von Lelia's Schönheit so bezaubert, dass er sie heimlich nochmals aufsucht. Bei diesem zweiten Besuche ist er ungesehen Zeuge der furchtbaren Scene zwischen Lelia und ihrem Vater und hält schliesslich den Vater ab, die Dirne zu töten. Das schreiende Plagiat hat sich bitter gerächt; Angelo's zweiter Besuch vereitelt den unbedingt nötigen tragischen Schluss dieser Scene und veranlasst die gemeine Intrigue des letzten Aktes, welche uns auch den Vater, und Angelo als Helfershelfer, verachten lehrt. Julio kommt überhaupt nicht mehr zur Geltung, er wird Hals über Kopf verheiratet — ein Manöver, betreffs dessen wir ganz Angelo's Meinung sind: *If a marriage should be thus slubbered up in a play, ere almost any body had taken notice you were in love, the spectators would take it to be but ridiculous* (Act V sc. 5.)

The Honest Man's Fortune. — Der ehrliche Mann, dessen Schicksal sich in diesem Drama[1]) abspielt, Lord

[1]) Aufgeführt 1613; gedruckt 1647. Dyce (III 331): *According to Weber, the greater part of this drama was the work of Beaumont;*

Montague, ist von einem mächtigen Feinde um Hab und Gut gebracht worden. Er muss sich als Diener verdingen in das Haus der reichen Erbin Lamira, die ihn nach kurzer Probezeit zu ihrem Gatten macht. Dieselbe glückliche Hebung der finanziellen Not eines rechtlichen Mannes lesen wir in einer Prosa-Geschichte Thomas Heywoods's [1]) betitelt: *Loosenesse of life first converted, and the conversion rewarded, in a home-bred historie,* [2]) zu finden in der Sammlung „*Γυναικειον*: or, Nine Bookes of Various History. Concerninge Women", überliefert in einem Drucke des Jahres 1624. Der erste Teil dieser Geschichte ist von ehrwürdigem Alter, er bietet, was wohl noch nicht bemerkt worden ist, eine Umformung der Legende „De sancta Thaisi meretrice", berichtet von Jacobus a Voragine in Cap. CLIII der „Legenda Aurea".[3]) Wie Pafuntius von Thaisis, lässt sich auch der Held der englischen Geschichte von der Dirne aus einem Gelass in das andere führen, weil ihm keines verborgen und dunkel genug ist für ihre Sünde; wie in der Legende, knüpft sich an die Bemerkung, dass Gottes Auge auch das Verborgenste sieht, der Bekehrungsversuch, welcher in beiden Fällen von Erfolg gekrönt ist. Die Handlung des Dramas lässt nicht erkennen, dass die Dramatiker mit diesem ersten Teile der Geschichte vertraut waren, wohl aber klingt eine Bemerkung Montague's wie eine Zusammenfassung der Handlungsweise des Helden der Geschichte:

> What an honest work it would be, when we find
> A virgin in her poverty and youth
> Inclining to be tempted, to employ
> As much persuasion and as much expense
> To keep her upright, as men use to do
> Upon her falling! (Act I sc. 1).

Allerdings ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass der Verfasser dieser Zeilen die Handlungsweise des jungen

---

Oliphant (ESt. XV 327 ff.): *Fletcher, Field, Massinger and an unknown author;* Fleay (Chron. I 196): *Fletcher, Daborne, Field, and Massinger.*

1) Cf. Langbaine, p. 209.

2) Cf. Dyce, l. c., p. 331 ff.

3) Rec. Th. Graesse, Dresdae et Lipsiae 1846.

Hippolito im Gedächtnis gehabt haben könnte, seine an die Dirne Bellafronte gerichteten Mahnungen, im ersten Teile von Dekker's „Honest Whore".

Im zweiten Teile der Heywood'schen Geschichte verliert der brave Mann sein Vermögen und gerät in eine Notlage, aus welcher ihn die von ihm der Prostitution entrissene, inzwischen zur reichen Witwe gewordene Frau befreit, indem sie sich ihm vermählt. Die Verarmung des Helden, das Gastmahl der Frau, zu welchem alle ihre Freier geladen sind, ihre plötzliche, überraschende Erklärung zu gunsten des Verarmten — alle diese wichtigen Elemente der Handlung finden sich auch in dem Drama, es kann kein Zweifel bestehen, dass die Dramatiker diesen Teil der Geschichte genau kannten, nach seinem Plane gearbeitet haben. Bringen wir diese offenbaren Übereinstimmungen in Verbindung mit der erwähnten, moralischen Reflexion Montague's, so fühle ich mich doch zu dem Schlusse berechtigt, dass die Dramatiker die Geschichte in derselben zweiteiligen Form vor sich hatten, wie sie von Heywood erzählt worden ist.[1]) Falls der Druck von 1624 wirklich die editio princeps des *Γυναικειον* ist, müssen wir eben an eine unseren Dramatikern und dem unermüdlich schreibenden, nach allen Seiten greifenden Heywood gemeinschaftliche Quelle denken.

Mit dieser Haupthandlung ist ungewöhnlich fest und geschickt die Leidensgeschichte einer edlen, von ihrem Gatten mit blinder Eifersucht gemarterten Frau verflochten. Die Herzogin von Orleans war als Mädchen zuerst von Montague umworben, liess sich jedoch bestimmen, den mächtigen Herzog zu ehelichen. Die Kenntnis dieser Vorgeschichte vergiftet die Seele des Herzogs, er glaubt ohne jeden Grund an ein sträfliches Verhältnis der beiden und dieser Argwohn treibt ihn zur Plünderung Montague's und zur Verstossung seiner

---

[1]) Von diesem Gesichtspunkte aus verdient nun auch eine an und für sich belanglose Übereinstimmung zwischen dem Drama und dem ersten Teile der Geschichte Beachtung. Wie der redliche Mann die zu rettende Dirne bei einer anständigen Frau unterbringt, sendet Montague die hilflose Herzogin zu Lamira, damit ihre Tugend keinen Versuchungen ausgesetzt sei (Act I sc. 3).

schuldlosen Gattin. Ich halte diesen verblendeten, sein eigenes Glück untergrabenden Herzog für einen Epigonen des Shakespeare'schen Leontes, der ebenso grundlos seinem Freunde und seiner Gattin nach dem Leben trachtet. Ein Abglanz der leuchtenden Gestalt der Hermione fällt auf die Herzogin, die auch verzeihender Liebe voll ist. Und in beiden Dramen bereut der Eifersüchtige, werden die Gatten zu neuem Glück vereint.

The Little French Lawyer. [1]) — Dinant liebt Lamira, welche dem bejahrten und invaliden Seemann Champernel vermählt und treu ergeben ist. Um Dinant's Zudringlichkeit zu bestrafen, bewilligt ihm Lamira ein Stelldichein unter der Bedingung, dass während ihres Zusammenseins ein Freund Dinant's ihre Stelle neben ihrem schlafenden Gemahl einnehmen müsse. Dieser Freund Cleremont glaubt sich jeden Augenblick der Gefahr der Entdeckung ausgesetzt, steht eine Höllenangst aus und muss schliesslich erfahren, dass er diese bange Nacht nicht neben dem alten Champernel, sondern neben einem jungen Mädchen verbracht hat. Auch Lamira hat sich des ungestümen Werbers zu erwehren gewusst, so dass die jungen Männer gefoppt und wütend abziehen müssen.

Dieses gewagte Experiment hatten die Dramatiker in einem wenige Jahre vorher publizierten spanischen Schelmen-Roman gefunden, in dem 1600 veröffentlichten zweiten Teile der von Mateo Aleman erzählten Erlebnisse des Guzman de Alfarache. [2]) Auch die spanische Version ist nicht das Original, bis jetzt ist der Stammbaum dieser Geschichte bis auf Massuccio Salernitano zurückverfolgt worden, auf die einundvierzigste Novelle seines „Novellino". [3]) Die Engländer

---

[1]) Entstanden ca. 1620 (?); gedruckt 1647. Dyce (III 459): *Beaumont and Fletcher;* Oliphant (ESt. XVI 186), Fleay (Chron. I 211): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Cf. Langbaine, p. 210f.; *Vida y Hechos del Picaro Guzman de Alfarache . . . Por Mateo Aleman. En dos Partes.* Paris 1847; II 1, 4 p. 235ff.

[3]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 268f.

haben aber sicherlich den spanischen Roman vor sich gehabt und sich genau an dessen Bericht gehalten. Ihre wichtigste Abweichung ist, dass Lamira eine ehrbare Frau bleibt, während die Spanierin, die von ihren Verwandten zur Ehe gezwungen worden war, ihren ersten Verehrer mit offenen Armen aufnimmt.

Lamira's Nurse ist eine ordinäre Wiederholung des von Shakespeare geschaffenen Typus. In ihrer Scene mit den beiden Freunden (Act II sc. 3), in welcher sie Dinant zu Lamira bescheidet, wie ihre Vorgängerin Romeo zu Juliet, wird sie von dem Freunde, von Cleremont, ebenso geneckt, zankt sie sich mit ihm in ähnlicher Weise, wie Juliet's Amme mit Mercutio (Act II sc. 4).

Durch eine grobe Naht ist mit diesem Schauspiel-Motiv ein Lustspiel-Motiv verbunden. Um ein Duell zwischen ihrem Bruder und Dinant zu vereiteln, sendet Lamira in der Duellstunde Dinant an das Westthor der Stadt, um dort ihren Ruf gegen jedermann zu verteidigen, 2 Stunden lang, ohne jede nähere Bezeichnung des Gegners (Act I sc. 3) — ein sehr plumpes Manöver der Dramatiker. Cleremont steht infolgedessen allein zwei Gegnern gegenüber, zwingt den vorübergehenden kleinen Advokaten La-Writ zur Beteiligung am Duell, durch einen glücklichen Zufall bleibt La-Writ Sieger — und gebärdet sich von Stunde an wie der blutdürstigste Duellant. Die Komik dieses Nebenspiels gipfelt in einem Zweikampf zwischen La-Writ und einem anderen Advokaten, bei welchem die Sekundanten mit den Kleidern und den Schwertern der Duellanten verschwinden und die Morgenkälte die Kampfeslust der Advokaten schnell abkühlt (Act IV sc. 4). Dass der Komponist dieser Scene an die gefoppten Duellanten der „Merry Wives of Windsor" (Act II sc. 3, III 1) gedacht hat,[1]) an den Pfarrer Sir Hugh Evans und den Doktor Caius, ist auch mir sehr wahrscheinlich.

Wit at Several Weapons. — Die Quintessenz dieses tollen Stückes[2]) liegt in folgenden Worten des jungen Wittypate

---

[1]) Cf. Rapp p. 70.

[2]) Aufgeführt 1623 (?); gedruckt 1647.. Dyce (IV 3): *Beaumont*

Oldcraft: *There's the ambition of my wit, to live upon his professed wit, that has turned me out to live by my wits* (Act I sc. 2). Von seinem intriganten Vater, Sir Perfidious Oldcraft, ohne Mittel in die Welt gesandt, damit er lerne, auf Kosten anderer Leute zu leben, macht der hoffnungsvolle Jüngling den Alten selbst zum Gegenstand seiner Erpressungsversuche, mit bestem Erfolge. Da dieser ausserdem auch noch von einer Nichte, die er um einen grossen Teil ihres Erbgutes zu bringen hofft, glücklich getäuscht wird, so ist er, der alle Schlauheit gepachtet zu haben glaubt, schliesslich in jeder Hinsicht der geprellte. Quellen-Nachweise sind für diesen schlecht geordneten, unerfreulichen Schwank bis jetzt nicht geliefert worden.

Wit without Money. — In diesem Spiele[1]) stehen sich die Figuren in symmetrischer Aufstellung gegenüber: auf der einen Seite zwei verarmte Brüder, auf der anderen zwei reiche Damen, eine Witwe und ihre Schwester; Schlussgruppe: zwei Ehepaare. Für die sehr einfache Handlung wird sich kaum eine literarische Quelle nachweisen lassen; der Hauptreiz des Schauspiels liegt in den Witzgefechten, den Neckereien der beiden Paare. Eine Schrulle des älteren Bruders, der sich zuerst als Weiberfeind gibt, von der Art des „Captain", aber nicht so roh — seine grosse Abneigung gegen Witwen und sein Rat, dass, wenn geheiratet werden müsse, eine Jungfrau zu wählen sei, als das kleinere Übel — *Then choose the tamer evil, take a maid* (Act II sc. 2) — könnten eine Chaucer-Reminiscenz sein. Der alte January will auch nichts von Witwen wissen, nur ein ganz junges Mädchen will er mit seiner Hand beglücken.[2])

The Faithful Friends. — Über die Herkunft und

---

and Fletcher; Oliphant (ESt. XV 344): *An alteration by Rowley and Middleton of an older drama by Beaumont and Fletcher;* Fleay (Chron. I 218): *Fletcher and Rowley.*

[1]) Aufgeführt 1614; gedruckt 1639. Dyce (IV 101), Oliphant (ESt. XV 359f.), Fleay (Chron. I 197f.): *Fletcher.*

[2]) Cf. Merchant's Tale v. 161ff. und über Chaucer's Quelle Herrig's Archiv LXXXVI 42f.

die Entstehungszeit dieses handschriftlich überlieferten, erst in unserem Jahrhundert gedruckten Dramas [1]) sind wir ganz im Unklaren. Die Quellenfrage ist noch nicht erörtert worden; ich bezweifle, dass für dieses sehr ungleich gearbeitete Stück eine einheitliche Quelle anzunehmen ist. Titus Martius, König von Rom, liebt die Braut seines Günstlings, Marcus Tullius, welchen er plötzlich, noch vor der Brautnacht, in den Krieg sendet. Die jungfräuliche Gattin wird von dem König an seinen Hof gelockt, wie in Dekker's „Satiromastix" der König William Rufus den neuvermählten Sir Walter Terrill zwingt, seine Braut Caelestine an den Hof zu bringen. Die nach allen Umständen unvermeidliche tragische Katastrophe wird gleichwohl vermieden durch die gröbste von allen den zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten des Dramas: im letzten Augenblick entpuppt sich der König als ein Biedermann, der nur die Treue der Gattin und die Bosheit der Gegner seines Günstlings prüfen wollte (Act IV sc. 4).

Auffälliger als einige Erinnerungen an „The Maid's Tragedy" ist mir eine Übereinstimmung mit dem fälschlich Shakespeare zugeschriebenen „King Edward III." Der in die Gräfin von Salisbury verliebte König Edward nötigt ihren eigenen Vater, bei der Tochter für den König zu werben (Act II sc. 1); ebenso wird dem treuen Freunde des abwesenden jungen Gatten, dem Armanus, befohlen, Philadelpha für den König zu gewinnen (Act II sc. 2). Begreiflicherweise begegnen sich die beiden widerwilligen Werber in ihren Argumenten, Warwick's schlechter Trost: *The king's great name will temper thy misdeeds*, lautet bei Armanus: *The man but known, the name of baseness fades: / 'Tis for the king* [2]) —

[1]) *Entered SR. 1660, June 29, for Moseley as by Beaumont and Fletcher;* gedruckt 1812. Dyce (IV 199): *This drama ... may have been partly composed by [Beaumont]; but I think it very doubtful. Of Fletcher I can discover nothing;* Oliphant (ESt. XV 331): *Originally written by B. and F. at a very early date (say 1604), it was altered in 1613/4 by Massinger and Field;* Fleay (Chron. I 201): *I think the play is Daborne's (except IV. 5). written 1614.*

[2]) Ähnlich sagt der für den Prinzen Lussurioso werbende Vindice zu Castiza: *'Slid how can you lose your honor / To deale with my Lords*

und beide sind glücklich über den Misserfolg ihrer Bemühungen, über die standhafte Tugend der Frauen. Es ist wohl möglich, dass der Verfasser der „Faithful Friends“ sein Grundmotiv, das Liebeswerben eines Königs um die Gattin seines für ihn Krieg führenden Feldherrn, dem älteren Stücke verdankt.

In den Nebenepisoden unseres Dramas finden wir eine in Pagentracht ihrem Geliebten folgende Römerin und einen ruhmredigen Feigling: lauter bekannte Figuren, die zu einem neuen, aber auch nach berühmten Mustern geordneten, Spiele aufgestellt sind.

The Widow. — Ein ungewöhnlich moralisches Lustspiel[1]): Frau Philippa, die sehr zu verliebten Abenteuern aufgelegte, junge Gattin des alten Richters Brandino, muss zwei Enttäuschungen erleben und wird schliesslich mit moralischen Ermahnungen abgespeist. Zwei Novellen Boccaccio's haben die Intriguen ihrer beiden resultatlosen Abenteuer geliefert. Wie die verliebte Florentinerin im Decameron III 3 ihres Beichtvaters, bedient sich Frau Philippa zuerst ihres eigenen Gatten als Postillon d'amour, indem sie eine selbstgeschriebene Aufforderung zu einem Stelldichein dem jungen Francisco entrüstet zurückbringen lässt und ihn auf diese Weise von ihrer Bereitwilligkeit verständigt. In derselben Nacht, in welcher Philippa vergeblich auf Francisco wartet, rettet sich ein von Räubern geplünderter Jüngling in des Richters Haus, wird von ihr freundlichst aufgenommen, bewirtet und mit einem Anzug ihres Gatten beschenkt, ganz wie der ausgeraubte Rinaldo d'Asti von der lockeren Witwe beherbergt wird, welche ebenfalls vergeblich auf ihren Geliebten gewartet hatte (Dec. II 2).[2]) Nur ist in dem englischen Lustspiel der

---

Grace? / Hee'll adde more honour to it by his Title' (Revenger's Tragedy Act II sc. 1, cf. Collins' Ausgabe vol. II p. 49).

[1]) Entstanden um 1625 (?); gedruckt 1652. Dyce (IV 303) lässt die Verfasserfrage offen; Oliphant (XVI 197): *Middleton's hand ... may be traced in every scene;* Fleay (Chron. II 106): *Evidently written by Middleton alone.*

[2]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 222. Painter hat diese Novelle übersetzt, cf. Palace I 33.

gehätschelte Jüngling ein verkleidetes Mädchen, und vermählt sich schliesslich mit dem ungetreuen Francisco, zur grossen Konsternation der Frau Philippa.

Für die ziemlich uninteressanten Erlebnisse der Titelheldin, der von vielen Freiern heimgesuchten Witwe Valeria, kann ich keinen Quellen-Nachweis liefern.

The Custom of the Country.[1]) — Kurz vor seinem Tode, in den ersten Monaten des Jahres 1616, hatte Cervantes einen langatmigen und wirren *roman d'aventure* zum Abschluss gebracht, der im Herbst desselben Jahres gedruckt wurde, betitelt „Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda". Schon 1619 erschien eine englische Übersetzung, deren anonymer Verfasser auf dem Titelblatt eine französische Version als seine Vorlage nennt: *The first copie beeing written in Spanish; translated afterward into French, and now last into English.*[2]) Ob Fletcher und sein Mitarbeiter aus dieser Übersetzung oder aus dem Original schöpften, wissen wir nicht; gewiss ist, dass ihr um das Jahr 1619 entstandenes Drama „The Custom of the Country" ein Mosaik aus Episoden des spanischen Romans ist.[3])

Im zwölften Kapitel des ersten Buches berichtet der alte Mauricio von einer schändlichen, dem jus primae noctis ähnelnden Sitte seiner Heimat und von der mutigen Tugend seiner Tochter Transila, welche diese Schmach nicht dulden

---

[1]) Entstanden um 1619 (?); gedruckt 1647. Dyce (IV 387) wiederholt Weber's Ansicht, dass Beaumont's Beteiligung sehr zweifelhaft sei; Oliphant (ESt. XVI 185), Fleay (Chron. I 210): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Cf. Hazlitt's Handbook, p. 80.

[3]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 493 Anm. 351, wo Liebrecht auf Val. Schmidt (Beitr. z. Gesch. d. rom. Poesie, p. 179 ff.) als seinen Gewährsmann verweist; vergl. ausserdem Liebrecht's Anm. 452, p. 511. Neuerdings hat Fleay bemerkt (Chron. I 210): *Both the chief plot and underplot . . . I have found in Cervantes' P. and S.* Mit Recht hebt er hervor, dass die Engländer die Namen ihrer Gestalten dem spanischen Roman entlehnten, nimmt jedoch sehr mit Unrecht die Namen *Charino, Duarte, and Guiomar* aus. Auch sie stammen aus dem Roman.

wollte; im nächsten Kapitel erzählt Transila selbst, wie sie allein entfloh und in die Hände von Seeräubern fiel, die sie freundlich behandelten. — Im sechsten Kapitel des dritten Buches erzählt der Pole Ortel Banedre, dass er in Lissabon das Unglück hatte, bei einem nächtlichen Zusammenstoss einen ihm unbekannten jungen Mann zu erstechen. Er flüchtete sich in ein offenes Haus, wo ihn eine mitleidige Frau aufnahm und verbarg. Aber bald stellte sich heraus, dass der von ihm getötete Jüngling, Don Duarte, der Sohn dieser Frau, der Doña Guiomar de Sosa, war. Nach einem qualvollen Seelenkampf entliess die edle Frau den Mörder ungestraft.[1]) — Im sechsten und in den folgenden Kapiteln des vierten und letzten Buches hören wir von einem sehr merkwürdigen Abenteuer des Titelhelden Persiles, der übrigens im ganzen Roman Periandro heisst, mit der leidenschaftlich in ihn verliebten Hetäre Hipolita la Ferraresa. Sie lässt ihn von dem Juden Zabulon in ihr Haus locken, und wie er vor ihrem ungestümen Liebeswerben, ein zweiter Joseph, mit Hinterlassung seines Mantels flieht, verfolgen und verhaften. Aber sie bereut sofort, und klagt vor dem *Governador* sich selbst an, um Periandro zu befreien. Ihr Zorn wendet sich alsdann gegen die von dem spröden Jüngling verehrte Dame, gegen Sigismunda-Auristela, sie veranlasst eine Hexe, Zabulon's Frau, Auristela durch ihre Zauberkünste erkranken und unrettbar hinsiechen zu lassen. Aber auch dieser Racheversuch wird ihr vereitelt: aus Kummer erkrankt Periandro selbst so schwer, dass Hipolita, um den Geliebten zu retten, den die Nebenbuhlerin verzehrenden Zauber schleunigst aufheben lassen muss.

Diese Episoden des spanischen Romans enthalten die Substanz der Handlung unseres Dramas, in dessen Mittelpunkt zwei Brüder stehen: Arnoldo, der Vertreter des Bräutigams der Transila und des Persiles im Hipolita-Abenteuer, und Rutilio, welcher die Gefahren des Polen zu be-

---

[1]) Diese ergreifende Geschichte, m. E. die weitaus bedeutendste Episode des ganzen Romans, hat Cervantes dem Giraldi Cinthio (Hecat. VI 6) nacherzählt. Den Engländern galt früher die italienische Novelle als die Quelle unseres Dramas (cf. Dyce IV 387 f.).

stehen hat; Zenocia, Arnoldo's Braut, vertritt Transila und Sigismunda. Die Engländer haben sich in der ersten und zweiten Episode genau an die Quelle gehalten, namentlich in der Guiomar-Episode lässt sich oft der Wortlaut des spanischen Originals erkennen. Guiomar's unvergessliche Worte zu dem Mörder ihres Sohnes: Verhülle dein Gesicht, dass ich dich später nicht erkennen muss: *Let thy face be cover'd / That I hereafter be not forc'd to know thee* (Act II sc. 4) — sind eine fast wörtliche, aber verbesserte Wiedergabe der Worte der Portugiesin: *Ponte las manos en el rostro, porque si yo me descuydo en abrir los ojos, no me obligues a que te conozca.*

Was die englischen Dramatiker dieser schon an und für sich übervollen Handlung noch eingefügt haben, ist eitel von Übel, ja zum Teil geradezu schändlich. In der ganzen dramatischen Produktion jener Epoche — und damit ist gewiss viel gesagt — kenne ich nichts Gemeineres, nichts Niederträchtigeres, als die Scenen in den *male-stews* (Act III sc. 3, IV 4). Dass die Engländer den Duarte nicht töten, sondern nur für tot ausgeben, kann seine Erklärung finden in dem Bestreben, ihre Komödie nicht mit tragischen Elementen zu belasten — unverzeihlich aber ist, dass sie die würdige, bedeutende Gestalt der Guiomar schliesslich dem Wüstling Rutilio in die Arme werfen. Überall kracht es in dem hastig gezimmerten Bau, trotz vieler Detail-Schönheiten denkt man an und spricht von Fabrikware.

Bonduca. — Den historischen Kern dieser Tragödie [1]) hat man längst in den Annalen des Tacitus gefunden; [2]) mit Recht wurde neuerdings betont, dass der Verfasser wohl nicht unmittelbar aus Tacitus geschöpft haben wird, sondern aus dem die Mitteilungen der klassischen Historiographen zusammen-

---

[1]) Entstanden um 1616 (?); gedruckt 1647. Dyce (V 3) bezweifelt Beaumont's Mitarbeiterschaft; Oliphant (ESt. XV 335): *An alteration by Fletcher of an old drama of Beaumont's;* Fleay (Chron. I 203): Von *Fletcher*, wenige, vielleicht von *Field* eingeschaltete, Stellen ausgenommen.

[2]) Cf. Langbaine, p. 207.

fassenden Berichte Holinshed's in seiner vielbenützten Chronik.[1]) Dass unser Dramatiker einem vielleicht etwas älteren Stücke „The Valiant Welshman, or The True Chronicle History of the life and valiant deedes of Caradoc the Great, King of Cambria, now called Wales. Written by R. A., London, 1615“ irgendwelche Anregung verdankt,[2]) glaube ich nicht; eine Übereinstimmung mit Shakespeare's „Antony and Cleopatra“ kann ich nur in dem Umstande finden, dass, wie Cleopatra, auch Bonduca's ältere Tochter vor ihrem freiwilligen Tode beteuert, sie wollte keinen römischen Triumph verherrlichen (Act IV sc. 4).[3])

The Knight of Malta. — Für die überreiche Handlung dieses Dramas[4]) sind bis jetzt keine Quellen nachgewiesen worden, die bisherige Forschung hat sich mit der Annahme einiger Shakespeare-Reminiscenzen begnügt. Es wird sich aber feststellen lassen, dass die tugendhafte Oriana, eine der reinsten Frauengestalten Fletcher's, mit der leichtfertigen Frau Philippa in der „Widow“ für den Quellenforscher die Ähnlichkeit hat, dass auch sie die Schicksale zweier Heldinnen italienischer Novellen zu erleben hat.

Oriana, die Schwester Valetta's, des Grossmeisters von Malta, wird von einem Malteser-Ritter, von dem Franzosen Mountferrat, trotz seines Gelübdes der Ehelosigkeit mit Liebesanträgen verfolgt, welche sie zuerst sanft, dann mit der Drohung einer öffentlichen Anklage zurückweist. Der wütende Franzose verläumdet sie, beschuldigt sie verliebter

---

[1]) Cf. B. Leonhardt „Bonduca“ ESt. XIII 86 ff. Seine Analyse des Dramas enthält einige Missverständnisse. Von den Annalen des Tacitus kommen in Betracht lib. XII 33—37, suppl. VII—X 49, XIV 29 ff., cf. ib. p. 44 ff.

[2]) Cf. l. c. p. 49 ff., wo sich eine ausführliche Analyse dieser dramatischen Rarität findet.

[3]) Cf. l. c. p. 62 f.

[4]) Entstanden zwischen 1616 und 1619; gedruckt 1647. Dyce (V 105): Höchst wahrscheinlich von *Fletcher* allein; Oliphant (ESt. XVI 183): *I declare for Fletcher, Massinger, and Field (with remains of an earlier writer in 4 of Field's Scenes);* Fleay (Chron. I 206): *Fletcher, Massinger and Field.*

und zugleich hochverräterischer Verbindungen mit einem türkischen Pascha. Oriana wird von ihrem Bruder zum Tode verurteilt; der sie liebende Spanier Gomera tritt für sie ein und beweist durch seinen Sieg im Zweikampf ihre Unschuld. Die Gerettete wird von ihrem Bruder dem Spanier vermählt. — Die Duchessa di Savoia, die Schwester des Königs von England, wird während einer Abwesenheit ihres Gatten von dem conte di Pancalieri mit Liebesanträgen verfolgt, welche sie zuerst mild, dann mit Androhung schwerer Bestrafung seines Verrats zurückweist. Aus Rache bezichtigt sie der Graf verbrecherischen Umganges mit seinem Neffen, welchen er im Augenblick der scheinbaren Entdeckung tötet. Die Herzogin wird zum Flammentode verurteilt, in der Entscheidungsstunde tritt jedoch der sie liebende Don Giovanni di Mendozza für sie in die Schranken, bekämpft und besiegt den Verläumder. Späterhin, nach dem Tode des Herzogs, wird die Gerettete von ihrem Bruder ihrem Retter zur Gattin gegeben. So erzählt Bandello, in der vierundvierzigsten Novelle des zweiten Teiles (= Painter I 45).[1])

In hochschwangerem Zustande wird Oriana von einer eifersüchtigen Regung ihres Gatten so schwer gekränkt, dass sie ohnmächtig zusammenbricht und für tot gehalten wird. Sie wird in einer Kirche bestattet, wohin nachts ahnungslos der junge Miranda kommt, der auch um sie geworben und sie zärtlich geliebt hatte. Er entdeckt das neue Grabmal und die schöne Tote, welche plötzlich Lebenszeichen gibt. Heimlich lässt er sie in seinen Palast bringen, wo sie bald eines Knaben genest. In einer oft und mit Recht gerühmten Scene gelingt es Oriana, die Gedanken des jungen Ritters von irdischer zu himmlischer Liebe zu lenken (Act V sc. 1); er führt sie mit dem Kinde wieder ihrem Gatten zu, der sie schmerzlichst beweint hatte. — In Bologna geschah es, dass die hochschwangere madonna Catalina urplötzlich starb und von ihren Verwandten begraben wurde. Wie Messer Gentil de'Carisendi, der die schöne Frau hoffnungslos geliebt hatte,

[1]) Diese Novelle war in England sehr beliebt. Vergl. über elisabethanische Versionen und Allusionen Studien p. 95 f.; ferner über eine ähnliche Novelle Granucci's Landau „Beiträge“ p. 98.

die Trauerkunde erfährt, eilt er nachts in die Kirche, an das Grab der Geliebten, und entdeckt, dass ihr Leben noch nicht ganz erloschen ist. In aller Heimlichkeit bringt er sie in sein eigenes Haus, wo sie bald von einem Knaben entbunden wird. Nach ihrer Genesung gibt der junge Mann die Frau mit dem Kinde in allen Ehren ihrem Gatten zurück. So erzählt Boccaccio im Decameron X 4 (= Painter II 19).[1])

Dass der wechselreiche Lebenslauf der Oriana eine ziemlich lockere Verkettung der Hauptereignisse dieser beiden italienischen Novellen zeigt, scheint mir keines weiteren Beweises zu bedürfen. Was die Shakespeare-Elemente der Handlung betrifft,[2]) so ergeben sich aus Boccaccio's Novelle einige Situations-Ähnlichkeiten mit „Romeo und Juliet" und „Much Ado about Nothing". In den ausserhalb der erwähnten Quellen liegenden Teilen der Handlung fällt uns vor allem der Schlaftrunk auf, welchen Mountferrat's Helfershelferin, die Mohrin Zanthia, der Oriana einflösst, um die Ohnmächtige in eine Scheintote zu verwandeln. Berücksichtigen wir ausserdem, dass Zanthia einmal einige Worte des Friar Laurence wiederholt (Act IV sc. 1),[3]) so werden wir wohl nicht zweifeln, dass der Schlaftrunk aus Shakespeare's Arsenal stammt. Ebenso deutlich ist mir ein Othello-Motiv: Oriana's massloses Lob des Miranda, welches die Eifersucht ihres Gatten erwecken muss und seinen Zornausbruch und ihre verhängnisvolle Ohnmacht herbeiführt (Act III sc. 2), ist viel unnötiger und ebenso unklug, wie Desdemona's hartnäckiges, die Eifersucht ihres Gatten aufstachelndes Bitten für Cassio. Die Mohrin Zanthia, welche in sinnlichster Leidenschaft für Mountferrat entbrannt, ihm zu Gefallen Oriana aus einem Unglück in das andere stürzt, ist ebenso intrigant, aber lange nicht so schlau wie Jago. Die Verblendung, welche sie von Anfang bis zu Ende jedes Mittel versuchen

---

[1]) Über die elisabethanischen Versionen dieser Novelle vergl. Studien p. 84; Anglia XIII 50 ff.

[2]) Rapp, p. 77: „Offenbare Reminiscenzen aus Romeo, Much ado u. s. w."

[3]) Cf. Dyce, vol. V p. 177 Anm.

lässt, ihrem Geliebten seine Geliebte in die Hände zu spielen, findet ihre Erklärung nicht sowohl in der gemeinen Natur des Weibes, als vielmehr in der Not des Dramatikers, der sie immer wieder als Hebel für seine schwere Handlung braucht.

Valentinian.[1]) — Auf einem mit grosser Freiheit behandelten historischen Hintergrunde[2]) bietet diese Tragödie in ihren drei ersten Akten eine mit grösserer Sorgfalt ausgeführte Variation des Themas der „Faithful Friends". Der römische Kaiser Valentinian verfolgt Lucina, die Gattin seines Feldherrn Maximus, mit ehrlosen Anträgen, und es gelingt ihm, die tugendhafte Frau an seinen Hof zu locken — in ganz ähnlicher Weise wie der römische König Titus Martius die Gemahlin seines Günstlings und Feldherrn umgarnt (vgl. p. 63). Aber die keusche Lucina endet tragisch, wie Lucretia — entehrt, stirbt sie in bitterer Seelennot.

In den beiden letzten Akten herrscht die Rache: Valentinian wird vergiftet. Bei solchen Sterbescenen kann sich Fletcher eines starken Eindrucks nicht erwehren, den er von einer ähnlichen Shakespeare-Scene erhalten hatte: seine vergifteten Fürsten wiederholen Bruchstücke der Klage des an Gift sterbenden King John (Act V sc. 7). Wie der Shakespeare'sche König geklagt hatte: *And none of you will bid the winter come .... / Nor let my kingdom's rivers take their course / Through my burn'd bosom, nor entreat the north / To make his bleak winds kiss my parched lips .... Within me is a hell* (v. 36 ff.), wiederholt Valentinian: *Danubius I'll have brought through my body ... And Volga, on whose face the north wind freezes. / I am an hundred hells! ... Tempests blow me ...* (Act V sc. 2, p. 298). In echter Epigonenweise

[1]) Cf. Dyce, vol. V p. 207 ff. Entstanden 1616 (?); gedruckt 1647. Nach der Ansicht der meisten modernen Kritiker von *Fletcher* allein verfasst, cf. Fleay (Chron. I 203).

[2]) Cf. Langbaine, p. 216: *For the Plot see the Writers of those Times; as Cassi[o]dori Chron.*; *Amm. Marcell. Hist. Evagrius Lib. 2. Procopius, etc.* Eine Vergleichung der pseudo-historischen Dramen Beaumont's und Fletcher's mit den Quellenschriften ist, wie bereits bemerkt (vergl. p. 35 Anm. 3), von anderer Seite in Angriff genommen worden.

sucht Fletcher den Effekt der vorbildlichen Scene ungeschickt zu überbieten, Valentinian's Jammer füllt noch viele, die erste Wirkung abschwächende Verse.[1])

Beim Studium der Fletcher'schen Dramen erhalten wir viele Beweise dafür, dass sich Falstaff's umfangreiche Gestalt auch im Gedächtniss des jüngeren Dramatikers breit machte, dass Fletcher gar manche Falstaff-Rede auswendig gewusst haben muss. Einer der berühmtesten Monologe des feisten Ritters ist wohl seine Abhandlung über die Eigenschaften der Ehre, sein Frage- und Antwortspiel über das, was die Ehre kann und nicht kann (Henry IV A, Act V sc. 1, 131 ff.). Sehr wahrscheinlich ist es mir deshalb, dass die Form dieses Monologs sich spiegelt in folgender, sehr ernst gemeinten Rede, in welcher Maximus abwägt, wem er mehr Rücksicht schulde, seiner Ehre oder seinem Freunde Aëcius:

> . . . . What is honour,
> We all so strangely are bewitch'd withal?
> Can it relieve me, if I want? he has;
> Can honour, 'twixt the incensèd prince and envy,
> Bear up the lives of worthy men? he has;
> Can honour pull the wings of fearful cowards,
> And make 'em turn again like tigers? he has . . .
> Why should this empty word incite me, then . . .
> (Act III sc. 3, p. 266).

Auch Falstaff schliesst: *What is honour? a word. What is in that word honour? . . . air* (l. 136 f.).

The Laws of Candy.[2]) — Zwei Gesetze Candia's lernen wir in diesem Drama kennen, von welchen eines den Hauptkonflikt, das andere die Katastrophe und ihre Lösung liefert. Das eine Gesetz bestimmt, dass der Krieger, welcher sich in

---

[1]) Vergl. p. 115 die Bemerkungen zu Alphonso's Vergiftung in „A Wife for a Month".

[2]) Cf. Dyce, vol. V p. 317 ff. Entstanden 1619 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 335): *The „Laws of Candy" as it stands is pretty equally divided between Massinger and Beaumont;* Fleay (Chron. I 209 f.): *The play . . is clearly almost entirely Massinger's; nevertheless . . . I can distinctly trace in places the hand of Fletcher.*

einer Schlacht vor allen anderen ausgezeichnet habe, nach der Heimkunft selbst seinen Lohn fordern dürfe. Nach einem siegreichen Gefecht mit den Venetianern machen sich ein Vater und sein Sohn, Cassilane und Antinous, diese Ehre streitig, welche schliesslich von dem Senat dem Sohne zuerkannt wird. Der erbitterte Vater verhärtet sich gegen alle Versöhnungsversuche des guten Sohnes, mit einer an King Lear's Jähzorn erinnernden Halsstarrigkeit. Diesen ziemlich künstlich konstruierten Zwist hatten die Engländer in einer Novelle des Giraldi Cinthio gefunden, in der neunten Novelle der zehnten Dekade seiner „Hecatommithi, overo Cento Novelle". [1])

Das andere Gesetz straft jeden Undankbaren mit dem Tode, wenn sich nicht der Gekränkte selbst für den Sünder verwendet. Auf Grund dieses Gesetzes erfolgt im letzten Akte allgemeine Beschuldigung und allgemeine Begnadigung. Die Quelle dieses Motives ist mir nicht bekannt.

Erst als dritte Triebfeder der Handlung kommt die sonst zumeist allmächtige Leidenschaft zur Geltung, die Liebe, und zwar in einer, wie ich glaube, Shakespeare abgesehenen Weise — als plötzliche und heftige Neigung einer Jungfrau zu einem Manne, welcher freilich bei Shakespeare kein Mann ist. In „As you like it" liebt der Schäfer Silvius die Schäferin Phebe, die ihn spröde und scharf zurückweist, sich aber auf den ersten Blick in Ganymede, die verkleidete Rosalind, verliebt. Phebe missbraucht den guten Silvius nicht nur als Träger eines Liebesbriefes an seinen Rivalen, sondern veranlasst ihn sogar, dem kaltherzigen Jüngling zu sagen, was Liebe ist: *Good Shepherd, tell this youth what 'tis to love* (Act V sc. 2, 89). In unserem Drama wirbt der Prinz Philander vergeblich um die stolze Prinzessin Erota, die ihn sehr schlecht behandelt, sich aber auf den ersten Blick in den jungen Antinous verliebt (Act II sc. 1). Dieser kommt jedoch ihrer Liebe so zögernd entgegen, dass sie den guten Philander bittet, ihren Fürsprecher zu machen, was er auch thut (Act III sc. 3). Das Ende dieser Liebesgeschichte ist in beiden Dramen eben-

[1]) Cf. Dunlop-Liebrecht, p. 279.

falls das gleiche: die selbstlose Liebe wird belohnt, in den „Laws of Candy“ mit noch besserer Wirkung als bei Shakespeare: Phebe hat keine Wahl mehr, während sich Erota nach reiflicher Überlegung, aus besserer Erkenntnis, dem Prinzen zuwendet. Auch in den Worten und Gedanken unseres Dramas lassen sich einige Shakespeare-Reminiscenzen erkennen. [1])

The Queen of Corinth. — Für dieses Drama [2]) ist bis jetzt keine Quelle gefunden worden; ich bezweifle nicht, dass das Hauptmotiv der Handlung dem Cervantes entlehnt ist, einer seiner 1614 gedruckten „Novelas exemplares“, deren Schauplatz aus Spanien sehr unpassenderweise in das von einer spartanischen Fürstin beherrschte Korinth verlegt ist. Die schöne Merione wird nächtlicherweile von dem Prinzen Theanor, dem Sohne dieser namenlosen Königin von Korinth, geraubt und entehrt, ohne dass sie den maskierten Frevler zu erkennen vermag. Theanor legt die durch einen Schlaftrunk Betäubte an der Schwelle des Hauses ihres Bruders nieder, nachdem er ihr einen Ring genommen hat, der schliesslich sein Verräter wird. Eine glückliche, uns freilich sehr unerfreuliche Lösung wird dadurch herbeigeführt, dass Merione dem Elenden, der seine Schandthat im Laufe des Stückes wiederholt hat, verzeiht und seine Gattin wird.

Bei Cervantes, in der sechsten Novelle des ersten

---

[1]) Auf eine Hamlet-Erinnerung ist bei Dyce vol. V p. 367 aufmerksam gemacht. Auffälliger ist mir jedoch eine nicht hervorgehobene Übereinstimmung mit Julius Cæsar (Act III sc. 1, 212 f.). Mark Antony sagt nach seinem Lobe des ermordeten Cæsar:

> The enemies of Cæsar shall say this;
> Then in a friend, it is cold modesty.

Ganz ähnlich versichert der Schmeichler Gonzalo dem jungen Antinous:

> Your enemies must needs acknowledge it;
> Then do not think it flattery in your friends
> (Act II sc. 1).

[2]) Cf. Dyce, vol. V 393 ff. Entstanden 1617/18; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 180 f.), Fleay (Chron. I 207): *Massinger, Field and Fletcher.*

Bändchens, betitelt: *La Fuerça de la Sangre*, lesen wir, dass die 16jährige Leocadia auf einem nächtlichen Spaziergange mit ihren Eltern von dem jungen Rodolfo geraubt und entehrt wird, ohne dass sie den Frevler in der Dunkelheit erkennen kann. Noch in derselben Nacht wird sie von dem Verbrecher in die Nähe des elterlichen Hauses geführt, mit verbundenen Augen, doch hat sie aus dem Gemach Rodolfo's ein kleines silbernes Kruzifix mitgenommen, mit welchem sie nach mehreren Jahren den Eltern ihres Verderbers die Wahrheit ihrer Anklage beweisen kann. Rodolfo, der aus Furcht vor Entdeckung Toledo verlassen hatte, wird zurückgerufen und Leocadia ist mit Freuden zur Verzeihung und zur Ehe bereit.

Die Übereinstimmung zwischen den Grundzügen der Handlung der Novelle und des Dramas ist eine vollkommene. Der schwerste, unverzeihliche Fehler des Dramas ist die Wiederholung der Vergewaltigung, die englischen Dramatiker können das Mass der Greuel nicht voll genug häufen, ihre besten Wirkungen verderben sie sich selbst durch diesen Mangel an moralischem Takt. Die Merione des zweiten Aktes, die für ihren namenlosen Schmerz erschütternde Worte findet, ist beklagenswert, im letzten Akt ist sie verächtlich.

Die komischen Scenen sind jedenfalls frei erfunden, ihre Satire richtet sich gegen einen beliebten Sündenbock der Zeit, gegen den prahlsüchtigen, sich mit ausländischen Manieren und Sprachen brüstenden Reisenden. [1])

---

[1]) Bei der ironischen Huldigung, welche die Schelme und Narren des Stückes dem Tugendhelden Euphanes darbringen, ruft ihm Onos, der gereiste Jüngling, zu: *Pearl in the state's eye!* und Neanthes fügt bei: *Being a black man* (Act III sc. 1). Wir haben hier eine Variation eines von Shakespeare in den „Two Gentlemen of Verona" citierten Sprichwortes: *The old saying is, | Black men are pearls in beauteous ladies' eyes* (Act V sc. 2, 11 f.), welches Chapman in der tollen Posse „An Humorous Day's Mirth" (1599) von Lemot als *a stale proverb* bezeichnen und in etwas abweichender Form wiederholen lässt: *Black is a pearl in a woman's eye* (cf. Works ed. R. H. Shepherd, London 1889, p. 37). Die „Shakespeare-Allusion-Books" (New Sh. Soc. Series IV 3, London 1879/86) verzeichnen p. 423 eine Wiederholung des Sh.'schen Sprichwortes aus Samuel Rowlands' „Tis merrie when Gossips meet" (1602).

The Loyal Subject. — Der Titelheld dieses Stückes,[1]) der russische General Archas, wird während des ganzen Dramas von seinem launischen und argwöhnischen Fürsten, einem Great Duke of Moscovia, so empörend misshandelt, dass uns das glückliche Ende, seine schliessliche Erhöhung, für die ausgestandenen, grundlosen Quälereien nicht entschädigen kann. Eine so übertriebene Loyalität ist keine dramatisch verwendbare Eigenschaft; Fletcher hat sich m. E. bei der Wahl seines Protagonisten vergriffen.

Wo Fletcher diesen extremen Loyalisten und den tyrannisch veranlagten Fürsten gefunden hat, ist bis jetzt noch nicht festgestellt worden. Man hat auf gewisse Übereinstimmungen mit einem Drama des Thomas Heywood, betitelt „The Royal King and the Loyal Subject", aufmerksam gemacht, und die Erklärung in einer unbekannten, gemeinschaftlichen Quelle gesucht.[2]) Es wird mir bei der Besprechung des Heywood'schen Werkes nicht schwer fallen, nachzuweisen, dass Heywood eine 1567 von Painter (II 4) aus Bandello übersetzte Novelle dramatisiert hat, Bandello's zweite Novelle des ersten Teiles.[3]) Die Beantwortung der Frage, ob Fletcher die Novelle oder das — zeitlich nicht fixierbare — Drama im Auge hatte, ist kaum möglich, da Fletcher dieser Quelle fast nur den Hauptgedanken seines Stückes verdankt, den Gedanken, Fürstenlaune und Unterthanentreue gegeneinander auszuspielen. In der Ausführung dieses Gedankens bemerke ich nur noch die Ähnlichkeit, dass, wie Ariabarzane von dem Perserkönig, Archas von seinem Herzog gezwungen wird, seine beiden Töchter an den Hof zu senden, und dass sich beide Fürsten mit einer Tochter ihres getreuen Unterthanen vermählen. Von einem engeren Anschluss an die Quelle kann auch in diesem Falle nicht

---

[1]) Lic. 1618, Nov. 16; gedruckt 1647. Dyce (VI 3), Oliphant (ESt. XVI 181), Fleay (Chron. I 207): *Fletcher.*

[2]) Cf. Ward II 199: *Fletcher's play owes no debt to Thomas Heywood's „RK. and LS.", though both are obviously founded on the same story.*

[3]) Cf. Anhang p. 133 f.; Studien p. 89.

die Rede sein; Fletcher hat dieselben Fäden verschieden gesponnen.

Für zwei andere Episoden des Dramas lässt sich bei dem belesenen Fletcher ein literarisches Vorbild vermuten, wenn auch nicht strikte beweisen. Der Herzog besucht Archas, lässt sich durch dessen ganzes Haus führen, kommt an ein verschlossenes Zimmer, zu welchem er sich gegen Archas' Willen Zutritt erzwingt. Er findet einen Schatz, mit dessen Aufbewahrung für Zeiten der Not Archas von dem Vater des Herzogs betraut worden war (Act II sc. 6). Dieser Zwischenfall, der nicht den mindesten Einfluss auf die weitere Entwickelung der Handlung ausübt, kann einer anderen, ebenfalls 1567 von Painter (II 22) übersetzten Novelle Bandello's entlehnt sein, der fünfzehnten Novelle des zweiten Teiles.[1]) Alessandro, duca di Firenze, besucht die Villa eines Günstlings, ein Zimmer bleibt ihm verschlossen, er erzwingt sich Zutritt und findet in ihm die von dem Haüsherrn entehrte Müllerstochter.[2]) Fletcher hat, wie wir sehen werden (cf. p. 112), diese Novelle später selbst dramatisiert.

Das andere, möglicherweise einem berühmten Werk entlehnte Motiv findet sich in dem Nebenspiel. Des Archas gleichnamiger jüngster Sohn nimmt Mädchenkleidung an, um in den Dienst der geliebten Prinzessin Olympia treten zu können. Der Herzog, Olympia's Bruder, verliebt sich in den verkleideten Jüngling, und so befindet sich der junge Archas in derselben peinlichen Lage, wie Sir Philip Sidney's Prinz Pyrocles in der „Arcadia", welcher, um sich der Prinzessin Philoclea nähern zu können, Amazonentracht angenommen hat und in dieser Verkleidung von dem König Basilius, dem Vater seiner Dame, mit Liebesanträgen verfolgt wird.[3])

---

[1]) Cf. Studien p. 94.

[2]) Diese Ähnlichkeit ist auch Ward (II 220, Anm. 2) aufgefallen, er betrachtet sie jedoch als *a probably accidental resemblance.*

[3]) Zu einer Stelle der dritten Scene des ersten Aktes hat Dyce (VI 16) nach Reed auf einige Shakespeare-Verse verwiesen. Man möchte fast vermuten, dass diese Anmerkung aus Versehen unrichtig placiert sei, denn an einer späteren Stelle unseres Dramas kommt

The Mad Lover.[1]) — Memnon, der in langjährigen Kriegen ergraute Feldherr des Königs von Paphos, verliebt sich bei seiner Rückkehr auf den ersten Blick in die Prinzessin Calis, des Königs Schwester. Seine Leidenschaft macht sich so plötzlich und so plump bemerkbar, dass die Prinzessin, nicht ohne heimliche Furcht vor diesem siegreichen und ungestümen Werber, ihn verspottet und ihn schliesslich auffordert, ihr sein Herz doch wirklich, nicht nur mit Worten, zu schenken. Memnon verfällt in Trübsinn, denkt alles Ernstes daran, sich das Herz aus der Brust schneiden zu lassen: seine Kur wird in einigen, zum Teil derbkomischen Scenen bewerkstelligt. Calis' Übermut wird durch eine ebenso plötzlich erwachende Liebe gestraft, die lange keine Erhörung findet. Schliesslich verzichtet Memnon und die verliebte Prinzessin bekommt ihren Polydore.

Eine Quelle dieser sonderbaren Liebesgeschichte ist mir nicht bekannt; in einer Verwicklung des Dramas glaube ich ein Shakespeare-Motiv zu erkennen. Wir haben bereits gesehen (cf. p. 73 f.), dass Fletcher die Phebe-Episode in „As you like it“ sehr gut im Gedächtnis hatte: es ist deshalb doppelt bemerkenswert, dass die Gruppe Memnon, Polydore,

---

Fletcher dem Wortlaute Shakespeare's viel näher. Shakespeare's Hotspur spricht bombastisch von

.... swift Severn's flood,
Who then, affrighted with their bloody looks,
Ran fearfully among the trembling reeds,
And hid his crisp head in the hollow bank . . .
(Henry 4 A I 3, 103 ff.);

Reed-Dyce vergleichen Archas' Worte

I yet remember when the Volga curl'd,
The agèd Volga, when he heav'd his head up,
And rais'd his waters high, to see the ruins . . . ,

während ich ein stärkeres Shakespeare-Echo aus folgenden Versen des Archas heraushöre:

Then, when the Volga trembled at his terror,
And hid his seven curl'd heads, afraid of bruising
By his arm'd horses' hoofs ....
(Act IV sc. 5, p. 91).

[1]) Cf. Dyce vol. VI 115 ff. Entstanden 1617/8 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

Calis der Gruppe Silvius, Rosalind-Ganymede, Phebe vollkommen entspricht. Memnon und Silvius lieben und werden verschmäht; Polydore und Ganymede treten für die Verschmähten ein und suchen die spröden Mädchen in die Liebe hineinzuzanken; Calis und Phebe verlieben sich sofort in die scheltenden Jünglinge, welche nichts von ihnen wissen wollen. Nach Ganymede's Vorwürfen sagt Phebe: *Sweet youth, I pray you, chide a year together* (Act III sc. 5, 64) — nach Polydore's Ermahnungen sagt Calis: *Prithee, be angry still, young man: good fair sir, / Chide me again* (Act III sc. 4).[1])

In den zum grössten Teile überaus schmutzigen Nebenepisoden ist die List bemerkenswert, durch welche Cleanthe, eine der Kammerfrauen der Prinzessin, ihrem Bruder Syphax den Besitz der Calis sichern will. Sie besticht eine Venus-Priesterin, der Prinzessin vermittelst eines Orakelspruches den Syphax als den ihr bestimmten Gatten zu bezeichnen. Durch eine Erscheinung der Göttin selbst wird der Betrug verhindert; anstatt der Prinzessin wird dem Syphax seine abgedankte Maitresse in die Hände gespielt. Es ist wohl möglich, dass Fletcher diese spitzbübische Intrigue nach dem Muster des von Josephus und Bandello (III 19) erzählten Betruges der römischen Isis-Priester, durch welchen Paolina das Opfer des Mundus wurde, entworfen hat.[2])

The False One.[3]) — Ein Cleopatra-Drama,[4]) welches uns

---

[1]) Rapp, p. 69: „Unleugbar ist die Parodie einer Hamlets-Hypochondrie, zumal einer Stelle von Hamlet's Geist, sowie auch einer Stelle des Macbeth, da wo Polydore vor dem König sich selbst heruntersetzt...; endlich auch eine Stelle, die an Macbeth's Hexen erinnert." Mir ist bei der Lektüre des Stückes nur der ersterwähnte Macbeth-Anklang aufgefallen, Polydore's grundlose Selbstanklage (Act IV sc. 4) erinnert allerdings an Malcolm's Stratagem (Act IV sc. 3). Die übrigen von Rapp angedeuteten Reminiscenzen sind mir nicht fassbar.

[2]) Cf. Langbaine, p. 211; Dyce VI 117 f.; Studien p. 97.

[3]) Cf. Dyce, vol. VI p. 213 ff. Entstanden ca. 1620; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 186), Fleay (Chron. I 211): *Fletcher and Massinger.*

[4]) Bei G. H. Moeller „Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur etc." (Ulm 1888) nachzutragen, wie schon Sachs, Lgrph. 1889, col. 262 f., bemerkt hat.

die junge Cleopatra zeigt,[1]) eine Art Vorspiel zu Shakespeare's Tragödie, leider sehr schwach im Tone. Die hinter die Scene verlegte Ermordung des Pompejus, die Intriguen des ägyptischen Hofes gegen Julius Caesar, dessen Liebelei mit Cleopatra, welche nach dem Tode ihres Bruders die Krone erhält — das stoffliche Interesse dieser Ereignisse kann uns die oberflächliche Charakterzeichnung nicht vergeben und vergessen lassen.

Von der unvermeidlichen Erinnerung an „Antony and Cleopatra" abgesehen, werden wir noch bei Scæva's Spott über den verliebten Cæsar an eine Shakespeare-Stelle denken: *You had best be troubled with the tooth-ache too, / For lovers ever are* (Act II sc. 3, p. 254) — der verliebte Benedick hatte behauptet, mit diesem Übel behaftet zu sein (Much ado Act III sc. 2, 21 ff.). Bei Cleopatra's Metaphern: *You had the spring of my affections . . . You must expect the winter of mine anger* (Act IV sc. 2, p. 280) hören wir Richards des Dritten erste Worte: *Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York* (Act I sc. 1, 1 f.).

The Double Marriage.[2]) — Der Neapolitaner Virolet, der liebende Gatte der ihn vergötternden Juliana, verschwört sich gegen den tyrannischen König Neapels, Ferrand genannt. Die Verschwörung wird entdeckt, der König will ihm jedoch das Leben schenken, wenn Virolet es unternimmt, einen gefährlichen Feind des Königs zu bekämpfen, den Duke of Sesse, einen früheren Höfling, der als Seeräuber den König schwer schädigt. Virolet fährt ins Meer hinaus, stösst auf des Herzogs Schiff, wird besiegt und gefangen genommen. Er wäre verloren, wenn sich nicht Martia, die amazonenhafte Tochter des Herzogs, in den kühnen Mann verliebte. Sie

---

[1]) Cf. Langbaine, p. 209: *See Suetonius, Plutarch, Dion, Appian, Florus, Eutropius, Orosius,* etc., vergl. oben p. 35 Anm. 3. Im Dialog des Dramas hat Seward viele Entlehnungen aus Lucan's „Pharsalia" nachgewiesen, cf. Dyce, l. c., pp. 226 ff., 241 ff., 254.

[2]) Cf. Dyce, vol. VI p. 307 ff. Entstanden um 1620 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 186 ff.), Fleay (Chron. I 210): *Fletcher and Massinger.*

verspricht ihm Rettung und Freiheit, unter der Bedingung, dass er sie eheliche. Virolet, der sich verloren sieht, willigt ein, wird aber nach seiner Rückkehr beim Anblick der seinetwegen eingekerkerten und gefolterten Juliana von solcher Reue ergriffen, dass er die Ehe mit Martia nur der Form nach eingeht, nicht vollzieht. Martia's Liebe wandelt sich in Hass, sie verbündet sich mit Virolet's Feinden, ihre Rachepläne werden jedoch vereitelt durch das Eingreifen ihres Vaters, der Neapel befreit. Martia und der König, dessen Geliebte sie geworden war, werden getötet, aber auch das Schicksal der neuvereinten Gatten erhält in diesen Wirren einen tragischen Abschluss. Virolet nimmt die Tracht eines Günstlings des Königs an, um sich unter dieser Maske in die Festung des Königs zu schleichen und sein Vaterland und sich selbst zu rächen; Juliana, die von diesem Günstling Unheil für Virolet fürchtet, ersticht ihn und stirbt selbst vor Entsetzen über ihren furchtbaren Irrtum.

Eine reiche Handlung, für deren Gesamtheit keine Quelle gefunden worden,[1]) und m. E. wohl auch keine einheitliche Quelle anzunehmen ist. Zwei Fäden sind verschlungen; die Geschichte einer erfolgreichen Empörung gegen einen tyrannischen Fürsten lässt sich ablösen von der Geschichte eines vom Schicksal verfolgten Mannes, der durch irgendwelche Verkettung der Umstände gezwungen wurde, eine zweite Ehe einzugehen. Der Anfang der Verschwörungsgeschichte ist mit engstem Anschluss an Shakespeare's Julius Cæsar in Scene gesetzt.[2]) Virolet hat sich in kalter Morgenfrühe von der Seite seiner Gattin weggestohlen, das Stück beginnt mit einem kurzen Gespräche zwischen ihm und seinem Diener Lucio, dann kommt die besorgte Juliana und fragt ihn nach den Gründen seiner Verstörtheit. Er versichert sie seiner Liebe und spricht ihr von seinen gefährlichen Plänen. Mitten im Gespräch der Gatten klopft es, Juliana entfernt sich auf die Bitte ihres Gatten, die Verschworenen kommen. Die

[1]) Ward II 201: The sufficiently extravagant plot was doubtless borrowed from some Italian or Spanish novel (or possibly drama).

[2]) Was schon Robert Boyle bemerkt hat, ESt. X 389: *The opening borrowed from Cæsar.*

vorbildliche Shakespeare-Scene (Act II sc. 1) beginnt morgens mit einem kurzen Gespräche des Brutus mit seinem Diener Lucio, später kommt die beunruhigte Portia und fragt den Gatten nach den Gründen seines veränderten Benehmens. Brutus beteuert ihr seine Liebe und verspricht ihr Mitteilung seines schweren Geheimnisses; es klopft, Portia zieht sich auf Brutus' Bitte zurück, Verschworene kommen. Bei dieser grossen äusseren Ähnlichkeit ist uns die innere Verschiedenheit um so auffälliger: Portia denkt nur an die Sorgen des Gatten, beklagt nur seinen Mangel an Vertrauen, Juliana, welche als eine ideale Frauengestalt gedacht ist, erwägt die Möglichkeit eines Liebesverhältnisses ihres Gatten, denkt an eine Nebenbuhlerin. Wir sind aus Shakespeare's reiner Luft in die schwüle, unreine Atmosphäre Fletcher's herabgestiegen.

Neben der düsteren Gestalt des Tyrannen Ferraud steht als komische Kontrast-Figur der Höfling Castruccio, der die Majestät des Königs nicht genug bestaunen und seine Sehnsucht nach einem so herrlichen Leben gar nicht wortreich genug aussprechen kann. Ferrand lässt ihn königlich schmücken und wie einen König bedienen — eine Gunst, die dem Höfling viele Unannehmlichkeiten verursacht und ihn schliesslich vernichtet. Zweifellos eine klassische Reminiscenz, eine Dramatisierung der Episode des Damokles am Hofe des Dionysius von Syrakus. Aber auch ein unangenehmes Erlebnis des Sancho Pansa muss Castruccio erleben: die köstlichsten Speisen werden ihm vorgesetzt, auf Befehl seines Leibarztes jedoch sofort wieder abgetragen, weil sie seine Gesundheit schädigen könnten (Act V sc. 1). Derselbe Streich war schon Sancho Pansa während seiner Statthalterschaft gespielt worden (P. II cap. 47).[1]) Auch bei der Wiederholung dieses harmlosen Scherzes sind die englischen Dramatiker sehr unnötiger- und unerfreulicherweise über das Original hinausgegangen, indem sie nicht nur mit dem Hunger, sondern auch mit der Sinnlichkeit Castruccio's operieren.

Wo Fletcher die Geschichte der Doppel-Ehe gefunden

---

[1]) Cf. Reed bei Dyce VI 395.

hat, vermag ich leider nicht zu sagen. Jeder Deutsche denkt bei diesem Motiv natürlich sofort an die Sage von der Doppel-Ehe des Grafen von Gleichen,[1]) und auch in französicher Sprache gibt es ähnliche Geschichten.[2]) Ich bezweifle nicht, dass sich die Quelle der englischen Dramatiker noch näher bestimmen lassen wird.

The Humorous Lieutenant. — Dieses Stück [3]) spielt am Hofe des Königs Antigonus, in seiner Hauptstadt und auf einem Schlachtfeld Kleinasiens. Es enthält, locker verbunden, eine Posse und ein Schauspiel, und die Posse zerfällt selbst wieder in zwei, nur durch die Person des Titelhelden verbundene Aktionen. Der namenlose Leutnant war lange Zeit ein kranker Mann gewesen und hatte sich in seiner krankhaft gereizten Stimmung sehr tapfer gezeigt; eine Schwertwunde heilt seinen inneren Schaden, er gesundet, und von diesem Augenblick an hat er jede Kampflust verloren, will er nichts mehr von kriegerischen Unternehmungen wissen. Um ihn zu neuen Thaten anzuspornen, spricht seine Umgebung so viel von seinem leidenden Aussehen, dass er sich schliesslich einbildet, er sei doch noch krank, sich in diesem Wahne mitten in das Gewühl der Kämpfenden stürzt und die feindliche Fahne erbeutet (Act 1—3). Das Grundmotiv dieser komischen Aktion fand Fletcher in einer genau entsprechenden Anekdote von einem Soldaten des Antigonus, welche jedenfalls sehr alt ist, bis jetzt aber nur in einer etwas späteren englischen Version nachgewiesen wurde, in einer von Thomas Forde kompilierten, 1660 veröffentlichten Anekdoten-Sammlung,

---

[1]) Cf. Reineck „Die Sage von der Doppel-Ehe eines Grafen von Gleichen", Hamburg 1891 (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Neue Folge, 6. Serie; Heft 138 p. 635 ff.).

[2]) Graesse II 3, 1 p. 390 erwähnt der Marie de France „Lai d'Eliduc" [cf. Karl Warnke's Ausgabe der Lais, Halle 1885, p. 186 ff.] und die „Histoire de Gilion et de dame Marie sa femme".

[3]) Cf. Dyce vol. VI p. 415 ff. Entstanden 1619, überliefert in einer Handschrift des Jahres 1625; gedruckt mit vielen Textänderungen 1647. Von *Fletcher*.

betitelt „A Theatre of Wits Ancient and Modern, represented in a Collection of Apothegmes Pleasant and Profitable". [1])

Aus dem Kriege zurückgekehrt, wagt sich der Leutnant, dessen Mut bereits wieder zu verdampfen beginnt, von seinen Gefährten aufgestachelt; in die Nähe des in seinen Liebeskummer versunkenen Prinzen Demetrius, wird von diesem mit einer Pistole bedroht und fällt vor Schrecken in Ohnmacht. In diesem Zustande wird ihm aus Versehen ein Zaubertrank eingeflösst, welcher des Prinzen Geliebte, die schöne Celia, in seinen Vater, den König Antigonus, verliebt machen sollte. Der Trank wirkt und bewirkt einige unsinnige Scenen, über welche gewiss viel gelacht wurde. — Bei der durch Furcht herbeigeführten Ohnmacht des Leutnants denken wir unwillkürlich an Falstaff, der, von dem Schotten Douglas angegriffen, umfällt und sich tot stellt (Henry IV A. Act V sc. 4). Und wenn unsere Gedanken einmal bei Falstaff sind, so erinnert uns auch der tolle Einfall, den Leutnant durch einen Zaubertrank in den König Antigonus verliebt zu machen, sofort an die Worte, mit welchen Falstaff in demselben Stücke seine Zuneigung zu Poins erklärt: *If the rascal have not given me medicines to make me love him, I'll be hanged: it could not be else; I have drunk medicines* (ib. Act II sc. 2). Ich halte es für durchaus möglich, dass Fletcher, dessen Gedanken bei der Komposition dieses Stückes wieder voll Shakespeare-Erinnerungen waren, in diesen beiden Falstaff-Reminiscenzen die Anregung zu dem zweiten Teile seiner Posse fand. Eine wörtliche Entlehnung aus einem anderen Akte dieser Shakespeare'schen Historie kann meiner Vermutung noch als Stütze dienen. [2])

---

[1]) Cf. Langbaine, p. 209 f.; bei Dyce (VI 469) ist der englische Text dieser Anekdote citiert. Fleay (Chron. I 208) hätte nicht wieder, trotz Ward's richtiger Ablehnung (II 209), auf Horaz, Epist. Lib. II 2, 26 ff. als gleichberechtigte Quelle verweisen sollen. Bei dem Soldaten des Lucullus handelt es sich um Geld, das er wiedergewinnen und dann nicht nochmals aufs Spiel setzen will, nicht um die Gesundheit.

[2]) Dyce (VI 446) verweist zu Leontius' Worten: *Like sacrifices, / In our best trim* (Act II sc. 2) mit Recht auf Hotspur's Vers: *They come like sacrifices in their trim* (IV 1, 113). Ausserdem notiert er

Aus dem Schauspiel, welches mit dieser Leutnants-Posse zusammengearbeitet ist, tritt uns fesselnd die ebenso kluge, wie energische Celia entgegen, die Tochter des Königs Seleucus, welche, als Kriegsgefangene, unerkannt das Herz des Prinzen Demetrius gewonnen hat. Der Vater des Prinzen greift störend ein, er will das schöne Mädchen selbst besitzen, zuerst als Geliebte, zuletzt bietet er ihr sogar die Krone an. Über die erste Scene (Act IV sc. 1), in welcher die mutige Celia den verliebten König nach allen Regeln der Kunst abfertigt, geht mir nichts in der ganzen Fletcher'schen Produktion. Nicht minder frisch und kräftig im Ausdruck und nicht minder rein im Gedanken ist die analoge zweite Scene (Act IV sc. 5), für deren Anfang m. E. eine Hamlet-Scene als Muster diente. Celia kommt, in einem Buche lesend, welches betitelt ist *The Vanity of Lust*, und aus welchem sie dem alten König allerlei höchst unangenehme Wahrheiten über verliebte alte Männer zu hören gibt. Die schöne Celia wandelt hier auf den Spuren des Dänenprinzen, der in einem Buche lesend kommt und aus diesem Buche dem alten Polonius allerlei für alte Leute sehr unangenehme Wahrheiten vorträgt (Act II sc. 2).[1])

Wie sich die der authentischen Geschichte entlehnten Gestalten des Dramas, König Antigonus, sein Sohn Demetrius

---

(l. c. p. 467) einen Romeo- und Juliet-Anklang, und Ward (II 209) nennt das Lied des den Liebestrank brauenden Geistes (Act IV sc. 3) mit gutem Grund *a very graceful imitation of the incantation in „Macbeth"*. Eine der Ingredienzien dieses Trankes: *This dull root, pluck'd from Lethe flood, / Purges all pure thoughts and good,* erinnert mich an einige Worte des Geistes von Hamlet's Vater: *And duller shouldst thou be than the fat weed / That roots itself in ease on Lethe wharf* (Act I sc. 5, 32 f.); über eine m. E. dem Hamlet nachgeahmte Situation vergl. oben.

[1]) Rapp (p. 68) bemerkt über Act IV und V: „Es ist eine halb bewusste halb unbewusste völlig tolle Parodie der Liebe von Hamlet und Ophelia, und nur so einigermassen zu fassen." Dieser Bemerkung, die sich doch nur auf die Liebe des Demetrius und der Celia beziehen kann, stehe ich vollkommen verständnislos gegenüber. Ausser dass Demetrius auch ein Prinz ist, erinnert mich in dem Verhältnisse der beiden Königskinder nichts, aber auch gar nichts, an die zwischen Hamlet und Ophelia bestehenden Beziehungen.

und ihre Umgebung, zu den Schilderungen der alten Historiographen verhalten, [1]) bleibt noch zu untersuchen.

Women Pleased. — Bei der Komposition dieses Stückes [2]) hat Fletcher besonders eifrig in dem *commonplace-book* geblättert, in welchem er sich seine Lesefrüchte notiert haben muss, die ihm dramatisch verwendbar dünkenden Motive der durch seine Hände gehenden Gedichte und Geschichten. Die dramatis personae teilen sich wieder in zwei Gruppen, welche eigentlich gar nichts miteinander zu thun haben und die organisch zu verbinden, dem Dramatiker sehr wenig aufgelegen ist. In der einen Gruppe geht es sehr anständig zu, in ihrer Mitte steht ein romantisches Liebespaar, für dessen Schicksale der Dichter aus zwei Quellen geschöpft hat, aus einer bisher nicht erkannten und aus einer längst bekannten Quelle.

Die Herzogin von Florenz lässt ihre schöne Tochter Belvidere in einem festen Schlosse ängstlich bewachen, weil ein unerwünschter Freier sie zu rauben versucht hatte und weil es zwischen den zahlreichen Werbern öfters zu Streitigkeiten und Blutvergiessen gekommen war. Ein Edikt der Herzogin bestimmt, dass jeder ohne ihre Erlaubnis um die Gunst der Prinzessin werbende Mann sein Leben verwirkt. Silvio liebt Belvidere und wird geliebt; er findet Mittel und Wege zu ihr zu dringen, wird in ihren Armen überrascht und gefangen genommen. In der Gerichtssitzung soll vor allem festgestellt werden, wer von den beiden Liebenden der hauptschuldige Teil, *the main offender*, sei, wer die erste Anregung zu dem sträflichen Stelldichein gegeben habe — eine Finesse, von der in dem Edikt der Herzogin mit keinem Worte die Rede war, deren plötzliche Einführung uns aber durch einen Blick in die Quelle erklärt wird. Die Liebenden wetteifern in Selbstanklagen, jedes will alle Schuld auf sich nehmen, um das geliebte Leben des anderen zu retten. Gerührt

---

[1]) Langbaine p. 210 verweist auf *Plutarch's Life of Demetrius Diodorus, Justin, Appian, etc.*, vergl. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Cf. Dyce vol. VII p. 1 ff. Entstanden um 1620 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

beschränkt sich die Herzogin darauf, den jungen Silvio zu verbannen.

Soweit bewegen wir uns auf einem von der bisherigen Quellenforschung noch nicht eroberten Boden. Ich glaube, dass Fletcher aus einer im sechzehnten Jahrhundert in vielen Sprachen gedruckten Prosa-Geschichte geschöpft hat, aus der *Historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda, la qual compuso Juan de Flores a sa amiga. Sevilla 1524.* Diese Geschichte soll bald ins Französische, Italienische und Englische übersetzt und unter verschiedenen Titeln gedruckt worden sein.[1]) Mir liegt sie vor in einem zweisprachlichen, links einen spanischen, rechts einen französischen Text bietenden Drucke, betitelt: *L'Histoire d'Aurelio et Isabelle, fille du Roy d'Escoce, mieux corrigée que parcy deuant, mise en Español et Françoys.* Darunter steht der genau entsprechende spanische Titel mit der Bemerkung *para los que quisieren deprender vna lengua de otra. En Anuers .... MDLVI.*[2]) Die für uns allein in Betracht kommenden Anfangsepisoden dieser weit verbreiteten Geschichte haben in knappester Form folgenden Inhalt: Isabella, die schöne Tochter des Königs von Schottland, wird von ihrem Vater, der sie nicht verheiraten will, in ein Schloss gesperrt, weil sich die in Menge zuströmenden Freier bekämpften und erschlugen. Der junge Aurelio liebt die Prinzessin und wird von ihr geliebt. Er findet Mittel und Wege zu ihr zu dringen; die Liebenden werden überrascht und gefangen genommen. Ein schottisches Gesetz bestimmt: wer bei einem unerlaubten Liebeshandel in erster Linie den Anlass zur Sünde gegeben hat, wird getötet, der minderschuldige Teil auf ewig verbannt. Vor Gericht klagen Aurelio und Isabella sich selbst eifrigst an, jedes will die Hauptschuld auf sich nehmen, um das Leben des anderen zu retten. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass

---

[1]) Cf. Graesse II 3, 1 p. 486; Brunet col. 1302 sq. Hazlitt „Handbook" verweist p. 17 unter *Aurelio and Isabella* auf *Flores*, welchen Artikel er jedoch ausgelassen hat.

[2]) Diesen zweisprachlichen, spanisch-französischen Antwerpener Druck von 1556 habe ich weder bei Brunet, noch bei Graesse, noch auch bei Warton-Hazlitt IV 345 erwähnt gefunden.

Fletcher nach dieser Geschichte arbeitete; ihre hochtragische, den Untergang des liebenden Paares bietende Katastrophe, konnte er für sein Schauspiel nicht brauchen.

Der junge Silvio Fletcher's muss sich binnen Jahresfrist wieder am Hofe der Herzogin einfinden, und gelingt es ihm bis zu dieser Frist, eine ihm bei seiner Verbannung gestellte Rätselfrage richtig zu beantworten, so soll er Belvideren als Gattin erhalten — wenn nicht, den Kopf verlieren. Dieser zweite Teil des Schicksals der Liebenden ist, wie längst festgestellt,[1]) eine Dramatisierung der Erzählung der Frau von Bath in Chaucer's „Canterbury Tales". Und zwar eine ganz geschickte Dramatisierung insofern, als Belvideren selbst die Rolle der Chaucer's Ritter rettenden Fee zugeteilt ist. Sie entlockt ihrer Mutter die Lösung des Rätsels, tritt dem herumirrenden Silvio als alte Frau in den Weg, verhilft ihm zum Siege, fordert als Lohn die Ehe mit ihm und enthüllt sich und sein Glück ihm erst nach der Trauung.

In der zweiten Gruppe des Dramas geht es durchaus nicht anständig zu. Fletcher's Isabella, die üppige Frau des geizigen Juweliers Lopez, vertritt nicht weniger als drei galante Frauen Boccaccio's [2]): madonna Isabella, welche ihrem Gatten zwei Liebhaber vor der Nase wegzueskamotieren versteht (Dec. VII 6; cf. Act II sc. 6) — monna Sismonda, die Heldin der Bindfaden-Geschichte (Dec. VII 8; cf. Act III sc. 4) und die Gattin des Zeppa, welcher seinem Nachbarn Gleiches mit Gleichem vergilt (Dec. VIII 8; Act IV sc. 3). Trotz dieser bedenklichen Vorbilder und trotz ihrer inneren Bereitwilligkeit bleibt Isabella vor dem Sündenfall bewahrt, wodurch das frivole, auf steten Sinnenkitzel berechnete Spiel des Dramatikers natürlich nicht im mindesten

[1]) Cf. Dyce VII 3.

[2]) Cf. Langbaine p. 217. Über ältere englische Versionen der beiden Novellen des siebenten Tages cf. Studien p. 83. Auf der englischen Bühne hatte bereits Cyril Tourneur in der 1611 gedruckten „Atheist's Tragedy" (Act II sc. 5) die List der madonna Isabella für eines der Abenteuer seiner Levidulcia verwendet (cf. Collins' Ausgabe vol. I pp. 62 ff., 160; Anhang p. 138).

entschuldigt wird. Die empörendste, pseudo-moralische Wendung des Stückes ist, dass sich der junge Mann, der Isabella wiederholt bis an den Rand des Abgrundes lockt, schliesslich als ihr Bruder entpuppt, der sie nur auf die Probe stellen wollte.

Dieser liebenswürdige Bruder, Claudio genannt, vertritt im ersten Akte des Dramas eine Persönlichkeit der Aurelio- und Isabella-Novelle, er kann uns beweisen — was sich leider so oft beweisen lässt —, wie mechanisch Fletcher die Geschichte dramatisierte, wie wenig er bedacht war, die Ereignisse der Novelle in Einklang mit dem Gesamtplane seines Dramas zu bringen. Aurelio trifft vor dem Schlosse, in welches der schottische König seine Tochter gesperrt hat, mit einem ihm eng befreundeten Jüngling zusammen, beide sind mit Leitern bewaffnet, beide haben die Absicht, die Mauer des Schlosses zu erklimmen, um Isabella zu sehen. Es kommt zum Wortwechsel, zum Zweikampf, Aurelio tötet seinen Gegner, wird jedoch nicht entdeckt: mit der Bemerkung, dass der König den Mörder nicht habe ermitteln können, schliesst der Erzähler dieses ganz überflüssige Intermezzo ab. Im Drama tritt Claudio mit einer Leiter auf und mit der Absicht, zu der eingesperrten, auch von ihm verehrten Belvidere zu dringen. Sein Jugendfreund Silvio stellt sich ihm erzürnt in den Weg, es kommt zum Wortwechsel, fast zum Zweikampf, und wie Silvio später jemanden, trotz seiner Warnungen, die Leiter erklimmen sieht, schiesst er wütend eine Pistole auf ihn ab; der Kletterer stürzt. Die Zuschauer wissen, dass der Gestürzte nicht Claudio selbst ist, sondern sein Bedienter Soto; wir erfahren auch bald, dass Soto nicht tot ist, sondern nur aus Schrecken von der Leiter gefallen ist. Silvio aber glaubt seinen Freund getötet zu haben, er fühlt sich von dieser schweren Schuld belastet — nichtsdestoweniger übt dieses Ereignis nicht den mindesten Einfluss auf sein Schicksal aus, ist von diesem Mord gar nicht mehr die Rede, weil die Quelle keine weiteren Anhaltspunkte bot. Leichtsinnige, hastige Theatermache an allen Ecken und Enden, Abschreiben der Quelle ohne Rücksicht auf die Harmonie des ganzen Werkes.

The Woman's Prize, or The Tamer Tamed. — Die erste Frage, welche wir uns bei der Analyse dieses Gegenstückes[1]) zu Shakespeare's „Taming of the Shrew" zu stellen haben, ist, wieviel Fletcher ausser der Anregung dem Shakespeare'schen Stücke verdankt, welche Figuren und Motive er demselben entlehnt hat. Von den Personen ist nur der von seiner zweiten, englischen Frau zu zähmende Zähmer seiner verstorbenen, italienischen Frau, nur Petruchio in Fletcher's Drama übergegangen — *quantum mutatus ab illo!* —; seine Umgebung ist zum Teil in Namen und zum Teil auch im Charakter verschieden, ist aber doch mit genauer Einhaltung des Shakespeare'schen Schemas aufgestellt. Auch Fletcher zeigt uns einen reichen alten Herrn mit zwei Töchtern, von welchen Maria die Gattin des Petruchio, Livia der Gegenstand der Huldigung verschiedener Freier ist, ganz wie Shakespeare's Bianca. Wie bei Shakespeare gruppieren sich die dramatis personae um die zwei Töchter: in der Maria-Gruppe handelt es sich um das Problem der Zähmung des Widerspenstigen; in der Livia-Gruppe um die Täuschung des missliebigen Werbers und des Vaters, welchem Livia schliesslich den unerwünschten Schwiegersohn zuführt, nach dem Muster der Bianca Shakespeare's.

Das Spiel beginnt an Maria's Hochzeitstag, unmittelbar nach der Trauung, und schon beim ersten Auftreten der Braut erfahren wir, dass sie, inspiriert von und verbündet mit ihrer Base Bianca, entschlossen ist, ihrem Gatten Trotz zu bieten. Das Erstaunen der Männer über die plötzliche und energische Beredsamkeit Maria's (Act I sc. 3) erinnert uns an den ersten Knalleffekt in Ben Jonson's Lustspiel „The Silent Woman", an Morose's Entsetzen über den plötzlichen Redefluss der ihm soeben anvermählten Epicoene (Act III sc. 2). Der erste Schachzug Maria's gegen Petruchio ist, dass sie sich in ihren Gemächern verschanzt, und erklärt, sich ihrem Gatten nur dann wieder nähern zu wollen, wenn er alle von ihr gestellten Bedingungen acceptiert. Rasch hat sich die Kunde

[1]) Cf. Dyce vol. VII p. 95 ff. Entstanden um 1615 (?), eine abweichende Ansicht bei Oliphant (ESt. XV 338 f.); gedruckt 1647. Von *Fletcher.*

von dem heroischen Widerstand der Neuvermählten in der Stadt verbreitet, in hellen Haufen kommen die Frauen der Maria zu Hilfe, die Männer sind machtlos und Petruchio muss schliesslich klein beigeben und versprechen, alle Wünsche seiner Gattin zu erfüllen (Act I und II).

Diese erste Aktion der Zähmerin ist ohne jeden Zweifel nach einem berühmten und berüchtigten klassischen Muster in Scene gesetzt, nach der „Lysistrate" des Aristophanes.[1]) Die Athenerin Lysistrate wiegelt alle Frauen Athens und Spartas gegen ihre Männer auf; die Frauen Athens werfen sich unter Führung der Lysistrate in die Akropolis, wo sie sich siegreich behaupten, bis die Männer schliesslich zu Kreuz kriechen und die Wünsche der rebellischen Frauen erfüllen. Ein Blick in die Quelle erklärt uns auch, wie es kommt, dass sich unter den der Maria zu Hilfe eilenden Londonerinnen Bäuerinnen befinden und sprechen: sie sind gewiss Spiegelungen der derben Spartanerin Lampito.

Im dritten Akte quält Maria ihren Gatten durch ihre Sprödigkeit, ihre verschwenderischen Pläne und durch ihr Kokettieren mit einem anderen. Um sie zu strafen, stellt sich Petruchio sterbenskrank, ein sonderbarer Einfall, für welchen er selbst gestraft wird — Maria, die seine Finte sofort durchschaut, erklärt ihn für pestkrank und trifft schleunigst Anstalten, das Haus zu verlassen, während sie ihn in sein Zimmer sperren und sorgfältig bewachen lässt. Die Scene, in welcher der eingesperrte, wütende Petruchio mit seinen Wachen unterhandelt, diese ihn für schwerkrank halten und beschwichtigend zu ihm sprechen, während er seine Gesundheit beteuert, scheint mir nach einer vielbelachten Shakespeare-Scene entworfen zu sein. Petruchio hat dasselbe Schicksal wie Malvolio, der, von seinen boshaften Hausgenossen als verrückt eingesperrt, mit dem Clown unterhandelt und von diesem Schelme beschwichtigende Worte bekommt, während er eifrigst seine Vernünftigkeit beteuert (Twelfth Night Act IV sc. 2). — In den von Wiederholungen nicht freien beiden

[1]) Der in der klassischen Dichtung wohlbelesene Rapp scheint der erste gewesen zu sein, dem diese gelehrte Reminiscenz Fletcher's auffiel, cf. p. 71.

letzten Akten scheint Fletcher's Maria ganz auf eigenen Füssen zu stehen. Petruchio, der, um das Herz seiner Gattin zu rühren, sich schliesslich tot stellt, in einem Sarg auf die Bühne gebracht wird, muss dieselbe Enttäuschung erleben, wie seine Vorgänger, die in verschiedenen Jest-Books sich tot stellenden Ehemänner[1]): die Fassung seiner Gattin ist exemplarisch, Maria hält ihm eine Leichenrede, bei deren Genuss er vor Ärger beinahe wirklich erstickt (Act V sc. 4). Von den ihre Gatten in der That für tot haltenden Frauen der Jest-Books unterscheidet sich die kluge Maria durch die Erkenntnis der plumpen List ihres Gatten.

Die jüngere Schwester Livia spielt die Kranke und Reumütige und lässt zwei Dokumente aufsetzen, einen Absagebrief für den ihrem Vater fatalen jungen Werber, und einen Ehekontrakt, der sie dem ihr verhassten alten Freier verbinden soll. Wie es zum Unterzeichnen kommt, vertauscht Livia ohne Wissen ihres Geliebten, mit dem sie sich gezankt hatte, die Papiere, so dass schliesslich die Jungen vereint und die Alten geprellt sind. Woher Fletcher diese Intrigue genommen hat, weiss ich nicht.[2])

The Chances.[3]) — Eine Handlung, welche dem Dramatiker aus einer, längst erkannten Quelle zugeflossen ist, aus der vierten Novelle des zweiten Bändchens der „Novelas Exemplares" des Cervantes, betitelt: *La Señora Cornelia.*[4]) Fletcher bietet nur eine Dramatisierung dieser Novelle, wir können ihm einmal ganz genau auf die Finger sehen, wie er sich seinen Stoff zurechtlegt, wir können genau kontrollieren,

[1]) Cf. z. B. in den „Mery Tales etc." (Shakespeare Jest Books, ed. by W. C. Hazlitt; London 1864; vol. I p. 99): *Of him that feyned him selfe deed, to proue what his wyfe wolde do. LXXXII.* Dieselbe Geschichte findet sich auch in „Mother Bunches Merriments" (cf. ib. vol. III).

[2]) Dyce VII 163 bemerkt zur dritten Scene des dritten Aktes, wo Livia scheinbar mit Rowland bricht, nach Weber: *In one of Calderon's comedies a similar scene occurs; but the resemblance of it to that of our author must have been purely accidental.*

[3]) Cf. Dyce, vol. VII p. 211 ff. Entstanden 1615 (?); gedruckt 1647. Von *Fletcher.*

[4]) Cf. Langbaine, p. 207 f.

was der Engländer aus den Charakteren des Spaniers gemacht hat.

Im Mittelpunkte der Handlung stehen zwei Freunde, zwei junge, in Bologna studierende Spanier. Sie beschützen eine von ihrem Bruder bedrohte Dame, sie retten deren Kind, sie versöhnen den rachedurstigen Bruder mit dem Geliebten und Verführer und bahnen den Weg für die schliessliche Vereinigung der Liebenden. Von den feinen Sitten, der edelmütigen Gesinnung dieser beiden jungen Männer kann Cervantes gar nicht Rühmens genug machen, abgesehen von einer verräterischen Bemerkung ihrer geschwätzigen Haushälterin,[1] erscheinen sie bei ihm als Tugendhelden comme il faut. Bei Fletcher sind diese idealen Jünglinge bedeutend vermenschlicht, in erfreulicher und unerfreulicher Weise. Der von dem Dramatiker in den Vordergrund gestellte Don John ist ein jovialer und redelustiger Geselle, wie Philip the Bastard, zotenfreudig, wie Mercutio — aber die Zoten des Fletcher'schen Humoristen sind viel schmutziger, krankhafter. Mit Vorliebe spricht er von seinen sexuellen Ausschweifungen und deren schmerzhaften gesundheitlichen Folgen, immer wieder wird dieses Thema erörtert, die widerlichsten Einzelheiten werden behaglich aufgetischt. Der gravitätische, dezente Hidalgo hat sich hinter seiner spanischen Maske in einen Londoner Roué verwandelt, der uns bei jedem Schritt den Schmutz der Hauptstadt ins Gesicht spritzt.

Die Gegenspielerin dieses Fletcher'schen Humoristen ist die Haushälterin der Studenten, welche im Drama eine ausgeprägtere Individualität besitzt, als in der Novelle. Für ihr Eingreifen in die Handlung, ihre Entfernung der Dame aus dem Hause der Studenten, sind wir bei Fletcher besser vorbereitet als bei Cervantes. Ethisch steht die alte Gillian ungefähr auf einer Stufe mit der Amme der Julia, aber sie ist schlagfertiger, der sie neckende Don John wird von ihr viel schärfer abgefertigt (Act III sc. 1), als Mercutio von der Amme (Act II sc. 4). Dass Fletcher an diese Shakespeare-Scene gedacht hat, wird durch eine wörtliche Übereinstimmung[2])

---

[1]) In ihrem Gespräche mit Cornelia vol. II p. 216.

[2]) Von Dyce VII 262 nicht bemerkt. Einen anderen, von Dyce

noch wahrscheinlicher. Die empörte Nurse hatte gefragt, wer denn der Mensch gewesen sei *that was so full of his ropery* (i. e. *roguery*), und Fletcher's Gillian wiederholt: *You'll leave this ropery / When you come to my years.*

Die wesentlichste stoffliche Abweichung ist, dass die Haushälterin die Dame aus dem Hause der Studenten nicht zu einem Landpfarrer, wie in der Novelle, sondern zu einem ihr befreundeten alten Zauberkünstler bringt. Durch diese Änderung hat sich Fletcher Gelegenheit verschafft, seinen letzten Akt mit allerlei harmlosem Zauberspuk auszustatten, wofür ihm das Publikum gewiss dankbar gewesen sein wird.

Monsieur Thomas.[1] — Zwei leicht zu trennende Gruppen. In der einen Gruppe herrscht ein lustiger Krieg zwischen zwei für einander bestimmten, gleich schlauen jungen Leuten; zwischen Mary, die nichts von ihrem Liebhaber wissen will, bis er sich in moralischer Hinsicht gebessert habe, und zwischen Thomas, der sich nicht bessern und doch in den Besitz der Geliebten gelangen will. Bei zwei Episoden dieses Kampfes denkt man bei dem *bookish* Fletcher sofort an ähnliche ältere Geschichten. Der schlimme Thomas klettert nachts zu Mary's Fenster hinauf, wird durch eine ihm entgegengehaltene Teufelsmaske erschreckt, fällt und beginnt kläglich zu jammern: sein Bein sei gebrochen. Mary eilt heraus, sofort springt er auf und das überlistete Mädchen scheint

nicht betonten Shakespeare-Nachklang spricht Petruchio aus, der dem Verführer seiner Schwester ans Leben will:

I am not greedy of this life I seek for,
Nor thirst to shed man's blood; and would 't were possible . . .
My sword could only kill his crimes!

(Act I sc. 2 p. 225),

ein unverkennbares Echo von Brutus' Worten:

We all stand up against the spirit of Cæsar,
And in the spirit of men there is no blood;
O, that we then could come by Cæsar's spirit,
And not dismember Cæsar!

(Act II sc. 1, 167 ff.).

[1]) Cf. Dyce, vol. VII p. 305 ff. Entstanden um 1609 (?); gedruckt 1639. Von *Fletcher.*

auch ganz willig auf seine Pläne einzugehen. Wie sie ins Haus treten wollen, bemerkt Mary, dass sie ihr Tuch verloren habe, Thomas sucht es und in diesem Augenblick springt das Mädchen in das Haus, verriegelt die Thür und sagt ihm vom Fenster aus nochmals ihre Meinung (Act III sc. 3). Boccaccio's leichtfertige Monna Ghita wird nachts von ihrem Gatten Tofano hinausgesperrt und wirft einen schweren Stein in den Brunnen, worauf Tofano erschrocken herausgelaufen kommt, um sie zu retten. In diesem Augenblick springt die Frau ins Haus, verriegelt die Thür und überhäuft vom Fenster aus ihren Gatten mit Schmähworten. Dass Fletcher an diese oft benützte Novelle (Dec. VII 4)[1]) gedacht hat, wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass auch das andere in Frage kommende Motiv derselben Fundgrube entnommen sein kann. In den Kleidern seiner Zwillingsschwester Dorothea hofft Thomas sich unentdeckt in das Haus der Geliebten schleichen zu können. Von Dorothea selbst gewarnt, lässt sich Mary für unwohl ausgeben und den verkleideten Schelm sofort in ihr Schlafzimmer führen, wo eine ihrer Mägde, eine hässliche Mohrin, ihre Stelle eingenommen hat. Thomas glaubt sich am Ziel seiner Wünsche, und die Bitterkeit der Enttäuschung wird ihm noch verschärft durch das Gelächter und den Spott der Mädchen, welche ihn im Augenblick der Entdeckung überraschen (Act V sc. 2). Boccaccio's verliebter Probst von Fiesole wird von der tugendhaften Monna Piccarda in derselben Weise getäuscht und mit der hässlichen Magd Ciutazza in seinen Armen überrascht und geschmäht (Dec. VIII 4).[2]) Und nebenbei sehen wir in dieser Gruppe des Spieles auch noch Boccaccio's Äbtissin auftauchen, welche bei einer nächtlichen Ruhestörung statt ihres Schleiers die Hosen ihres Priesters erwischt hat (Dec. IX 2)[3]) — in der Schilderung eines der tollen Streiche, durch welche Thomas und seine Spiessgesellen die Nächte unheimlich machten: *The windows clattering, / And all the chambermaids in such a whobub, / One*

---

[1]) Über eine wahrscheinlich etwas jüngere englische Version dieser Geschichte cf. Studien p. 83.

[2]) Cf. Studien p. 83.

[3]) Cf. ib.

with her smock half-off, another in haste / With a serving-man's hose upon her head (Act IV sc. 2).

Ausserdem liefert uns das Personal dieser Gruppe wieder ein Glied der von Fletcher zu Marston zurücklaufenden Kette. Den jungen Hylas, der sich in jedes neuerscheinende Frauenzimmer verliebt, dessen Herz einem äusserst geräumigen Omnibus zu vergleichen ist, werden wir wohl als eine noch gesteigerte Wiederholung des mit gleicher Liebesfähigkeit ausgestatteten Nymphadoro in Marston's „Parasitaster“ zu betrachten haben.[1]) Allerdings verdankt Nymphadoro selbst diesen seinen *humour* einem lateinischen Klassiker, dem Ovid, aber ich möchte bei dem in der Bühnenwelt lebenden Fletcher doch eher an Marston's Figur denken, als an Ovid's lebhafte Skizze.

Die Gestalten der zweiten Gruppe stehen am Rande einer Tragödie. Valentine, ein reicher, nicht mehr junger Mann, kommt von einer langen Reise zurück nach London, begleitet von dem jungen Francisco, den er unterwegs kennen gelernt und herzlich lieb gewonnen hat. Valentine ist verlobt mit seinem Mündel Cellidè, die trotz des Altersunterschiedes gern bereit ist, seine Gattin zu werden: in dieses schöne Mädchen verliebt sich der fremde Jüngling. Sorgfältig verbirgt er seine Gefühle, um das Glück seines Gönners nicht zu stören, aber seine innere Qual ist so gross, dass er erkrankt, der allgemeinen Meinung nach gefährlich erkrankt. Ein unbeteiligter Freund errät den Grund seines Leidens, setzt Valentine in Kenntniss, dieser verzichtet zu gunsten des jüngeren Mannes und wird für sein Opfer dadurch belohnt, dass er in Francisco seinen totgeglaubten Sohn findet. Die Quelle dieses schön gelösten Konfliktes ist bis jetzt nicht richtig bestimmt worden,[2]) es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass Fletcher eine von Plutarch überlieferte, von

---

[1]) Vergl. oben p. 28.

[2]) Dyce VII 307: *Weber thinks that „the original idea of the plot of Valentine, Cellidè and Francisco, was probably borrowed from the celebrated novel of Tito and Gisippo in the last giornata of Boccaccio's Decameron“*. Diese durchaus unrichtige Vermutung wird von Fleay (Chron. I 182) als eine Thatsache wiederholt, ganz ohne Fragezeichen.

Bandello (II. 55) breiter erzählte und 1566 von Painter (I 27) aus Bandello ins Englische übersetzte Geschichte [1]) dramatisiert hat: die Geschichte der Liebe des Antiochus zu seiner jungen Stiefmutter, der Gattin seines Vaters Seleucus. Die Übereinstimmung lässt an Beweiskraft nichts zu wünschen übrig: Antiochus liebt Stratonice, verheimlicht seine Flamme, erkrankt gefährlich, der Arzt Erasistratus erkennt den Grund seines Siechtums, verständigt den König, Seleucus verzichtet, Antiochus wird mit Stratonice vermählt.

Es ist zu bedauern, dass Fletcher es nicht verstanden hat, mit diesem gediegenen Stoff hauszuhalten, dass er die ruhige Entwickelung durch allerlei Einschaltungen gestört hat. Für eines dieser retardierenden Momente scheint mir auch ein italienisches Novellen-Motiv verwertet zu sein. Fletcher's Valentine vermittelt, wie Seleucus, selbst zwischen dem jungen Paar, wobei er Francisco's Tugenden nachdrücklichst lobt. Cellidè ist über diesen schnellen Verzicht Valentine's empört und nähert sich in dieser Stimmung dem Kranken mit Liebesbeteuerungen. Der überraschte Francisco will jedoch weder aus der Resignation Valentine's, noch aus des Mädchens Hingabe Gewinn ziehen, er widersteht ihren etwas aufdringlichen Werbungen, sie trennen sich scheinbar für immer (Act III sc. 1). Ich glaube, dass Fletcher's Francisco in dieser Zwischenepisode die Erbschaft eines der ehrenwertesten Charaktere der italienischen Novellistik angetreten hat, des jungen Galgano, dessen treffliches Benehmen Ser Giovanni Fiorentino gemeldet hat in seinem Pecorone I 1. Galgano liebt Madonna Minoccia, eine verheiratete Frau, ohne Erhörung zu finden, bis die spröde Dame eines Tages ihren eigenen Gatten den Jüngling in der rückhaltslosesten Weise loben hört. Diese Lobsprüche machen ihr den Jüngling wert, sie ist bereit, sich ihm zu ergeben. Wie aber Galgano den Grund ihrer plötzlichen Sinnesänderung erfährt, will er aus dem Lobe des Gatten und der dadurch bewirkten Wandlung der Gattin

---

[1]) Cf. Studien p. 96. Über ältere Versionen dieser Geschichte vgl. Marcus Landau's „Beiträge" p. 107; Ztschr. f. vgl. LG. n. F. VI 414.

keinen Gewinn ziehen, er trennt sich von ihr für immer. Auch diese Novelle könnte Fletcher bei Painter (I 47) gelesen haben.[1])

The Island Princess. — An diesem dichterisch wenig fesselnden Drama[2]) ist die Einheit der Handlung zu loben. Der König von Tidore, einer Insel der Molukken-Gruppe, ist von dem Regenten einer benachbarten Insel, dem Governor of Ternata, gefangen genommen worden. Um seine Befreiung zu bewerkstelligen, verspricht seine schöne Schwester Quisara dem Retter ihre Hand, in der heimlichen Hoffnung, dass der von ihr geliebte Portugiese Ruy Dias dieser Retter sein würde. Aber während Ruy Dias bedenklich zögert, gelingt einem anderen jungen portugiesischen Edelmann, Armusia, die kühne That. Quisara sucht die Auslösung ihres verpfändeten Wortes hinauszuschieben; der Statthalter von Ternata hetzt, als Priester verkleidet, den König selbst gegen seinen Befreier auf, gegen den Christen Armusia. Armusia's standhafte Weigerung, seinen Glauben zu wechseln, gewinnt ihm in der Stunde der Gefahr das Herz der Fürstin, und die glückliche Lösung, die Vereinigung der Liebenden, wird herbeigeführt durch einen siegreichen Eingriff der portugiesischen Besatzung.

Die Quelle des grössten Teiles dieser Handlung ist schon vor vielen Jahren richtig bestimmt worden, hat aber nicht die gebührende Beachtung gefunden.[3]) Fletcher bietet

---

[1]) Cf. Studien p. 99.

[2]) Cf. Dyce vol VII p. 413 ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[3]) Dyce (VII 415) sagte: *Weber observes: „There is a Spanish play upon the same subject by Melchior Fernandez de Leon, entitled 'La Conquista de las Maluccas'. Some part of the plot, which is taken from history, is similar to that of 'The Island Princess', but there the resemblance ceases*". In seinen *Addenda and Corrigenda* (p. C sq.) hat Dyce jedoch hinzugefügt: *This play is founded on a tale, of which I find a French translation among the 'Nouvelles de Cervantes', ed. 1731, — 'Histoire de Ruis Dias Espagnol, et de Quixaire Princesse des Moluques'*. Es ist dies die zweifellos richtige Bestimmung der Quelle, welcher ich nur insofern noch etwas näher kommen konnte, als mir die editio princeps der französischen Erzählung vorlag. Ward (II 202) und Fleay (Chron. I 215) haben diesen Nachtrag übersehen, sie sprechen nur von dem bei Weber erwähnten Drama.

die geschickte Dramatisierung einer französischen Novelle, die er im Anhang der ersten französischen Übersetzung der „Novelas Exemplares" gefunden hatte. Im Jahre 1615 erschien in Paris ein Bändchen, betitelt: *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra . . . . . Traduictes d'Espagnol en François: Les six premieres par F. de Rosset. Et les autres six, par le S^r. D'Audiguier. Auec l'Histoire de Ruis Dias, et de Quixaire Princesse des Moluques, composée par le S^r. de Bellan.* Faktisch waren die von D'Audiguier übersetzten Novellen bereits im Jahre 1614 veröffentlicht worden: *Six Nouvelles de Michel Cervantes. Par le Sieur D'Audiguier. A Paris . . . MDCXIV,* [1]) und am Schlusse dieses Bändchens steht, mit neuer Paginierung: *Histoire Memorable de Dias Espagnol,* [2]) *et de Quixaire Princesse des Moluques. Tirée des Memoires des Indes, et composée par le Sieur de Bellan.* Da sich auch in der Erzählung selbst nirgends ein Verweis auf eine spanische Vorlage findet, [3]) so müssen wir die Novelle doch wohl als eine selbständige Kompilation des Franzosen betrachten.

Bis zum Schluss des dritten Aktes hat sich Fletcher genau an seine Quelle gehalten. Stoff für die Füllung der beiden letzten Akte hat er sich dadurch verschafft, dass er den Befreier des Königs, welcher in der Novelle ein eingeborener Prinz, ein Verwandter des Gefangenen, Namens Cuchiz Salama, ist, in den Portugiesen Armusia verwandelt hat. Dem

---

[1]) D'Audiguier bemerkt in seiner Vorrede, dass er auch die übrigen Novellen übersetzt haben würde: *si ie ne me fusse rencontré en mesme dessein auec un de mes amis, qui auoit desià commencé de trauailler sur la premiere.*

[2]) Eine falsche Angabe — in der Erzählung selbst sind die Europäer Portugiesen, wie bei Fletcher.

[3]) In dem von Dyce benützten Drucke des Jahres 1731 ist die Novelle dem Cervantes selbst zugeschrieben: *Voici une de ces Nouvelles, qu'il voulut bien mettre en sa propre Langue, il la tira des Mémoires des Indes,* wozu Dyce (*A. and C.* p. C) bemerkt, dass er sich bei Cervantes vergeblich nach dieser Novelle umgesehen habe. Die Notiz des Jahres 1731 ist gewiss entweder ein Irrtum, oder eine absichtliche Täuschung des Publikums. Die bei Dyce citierten Stellen der Novelle zeigen einen von der editio princeps sehr verschiedenen Wortlaut, der Text ist modernisiert.

Christen stellt Fletcher seinen als heidnischen Priester maskierten Feind gegenüber: dieser Konflikt zwischen Christentum und Heidentum scheint Fletcher's Zugabe zu sein. Dass ein unverletzbares Gesetz den Fürstinnen der Molukken verbot, sich mit einem Fremden zu vermählen, ist allerdings auch in der Quelle betont, anlässlich des Liebeshandels zwischen Quixaire und Ruy Dias (p. 8a). Immerhin werden wir die Handlung der beiden letzten Akte, die ganze Priester-Intrige als Fletcher's Erfindung zu betrachten haben, und der geschickten Lösung des Knotens unsere Anerkennung nicht versagen. [1])

Mit der Feststellung dieser Quelle ergibt sich uns auch die Thatsache, dass Fletcher die französische Übersetzung der „Novelas Exemplares" zu Rate zog, möglicherweise ausschliesslich benützte. Höchst wahrscheinlich war ihm die französische Sprache viel geläufiger als das Spanische.

The Pilgrim. — Über die Quelle dieses lebhaften Spieles [2]) sind bis jetzt nur Vermutungen ausgesprochen worden. [3]) Alinda und Pedro, der aus einem im Drama nicht aufgeklärten Grunde sich freiwillig vom Hofe des Königs verbannt hat und im Pilgergewande durchs Land zieht, sind das für einander bestimmte Liebespaar; Alphonso, Alinda's Vater, und ein von diesem merkwürdigerweise begünstigter Freier, der Räuberhauptmann Roderigo, thun das möglichste, ihre Verbindung zu hindern. Alinda

---

[1]) Ward's Vermutung (II 202), dass der Charakter des Piniero Fletcher's Schöpfung sei, bestätigt sich. In der Novelle ist Peynere ein Meuchelmörder, bei Fletcher ein frischer und derber Soldat von der Art des Shakespeare'schen Bastard.

[2]) Cf. Dyce vol. VIII p. 1ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[3]) Dyce (VIII 3) nach Weber: *The plot, from internal evidence, seems to be borrowed from some Italian or Spanish novel;* Ward (II 203) denkt an eine spanische Novelle; Rapp (p. 72) bemerkt: „Die Handlung ist zu wenig streng motiviert, und wie sie im dritten Akt in das Narrenhaus von Segovia überspringt, nicht recht vorbereitet; ich vermute hier Einwirkung von Lope de Vega." Mit dieser nicht näher begründeten Vermutung hat Rapp das Richtige getroffen.

sucht in Männertracht ihren Pilger, beide fallen dem Räuber in die Hände, welcher der nicht erkannten, von ihm freundlich aufgenommenen Alinda den Befehl gibt, den von ihm erkannten Pedro zu töten, aufzuhängen, eine mit raffinierter Grausamkeit ausgeklügelte Situation. Doch gelingt es Alinda, den Räuberhauptmann umzustimmen und Pedro's Befreiung zu erlangen. Das nächste Zusammentreffen der Liebenden findet statt in einem Irrenhause der Stadt Segovia, wohin die in Knabentracht umherirrende Alinda als des Wahnsinns verdächtig gebracht worden ist. Pedro besichtigt das Irrenhaus aus Neugierde, die Liebenden erkennen sich, fallen sich in die Arme — und werden sofort von den Wärtern der Anstalt wieder getrennt, welche in den Liebesworten und Liebkosungen der verkleideten Alinda die Bestätigung ihrer Annahme finden, dass der Knabe irrsinnig sei. Pedro pilgert weiter und hat späterhin Gelegenheit, seinem Feinde Roderigo das Leben zu retten, worauf sich derselbe in einen teilnehmenden Freund und in ein von den besten Absichten beseeltes Mitglied der menschlichen Gesellschaft verwandelt. Schluss: Vereinigung der Liebenden.

Viele der Wunderlichkeiten dieser unruhigen Handlung werden uns erst durch das Studium der bis jetzt noch nicht bestimmten Quelle verständlich: durch die Lektüre von Lope de Vega's schlechtgeordnetem, mit Ereignissen überfülltem Prosa-Roman „El Peregrino en su Patria".[1]) Das Schiff, in welchem Panfilo und die als Mann verkleidete Nise, das Liebespaar des Romans, von einer Pilgerfahrt nach Rom in ihr Vaterland Spanien zurückkehren wollen, scheitert angesichts der spanischen Küste. Panfilo wird noch lebend ans Land gespült, Nise muss er für verloren halten. Im Pilgergewande zieht er weiter und fällt Räubern in die

[1]) Cf. Coleccion de las Obras Sueltas assi en Prosa, como en Verso de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, Tomo V (En Madrid: Año de M. DCC. LXXVI) p. 1 ff.: *El peregrino en su patria, dividido en V. Libros.* Im *Prologo del Editor* ist die editio princeps dieses mit vielen Gedichten vermischten Prosa-Romans in das Jahr 1604 gesetzt, womit Brunet übereinstimmt. Die Namen der Pilger und seiner Geliebten erfahren wir im Roman erst im dritten Buche.

Hände; ihr Hauptmann ist der edelgeborene Doricleo, dessen Vorgeschichte ausführlich erzählt wird. Panfilo erfährt, dass sich Doricleo jetzt um die Gunst eines von den Wellen in Männertracht ans Ufer geworfenen, schönen Weibes bewerbe, erkennt seine Nise und macht sie mutig dem Räuber streitig, der den Befehl gibt, den Pilger aufzuhängen. Die Hinrichtung wird jedoch von den damit beauftragten Räubern nicht vollzogen, sie schenken dem Jüngling Leben und Freiheit. Nise aber bleibt in den Händen der Räuber (Libro primero p. 9 ff.). — Diese Räuber-Episoden des Romans haben dem Dramatiker den sehr frei behandelten Stoff für die zweite Scene des zweiten Aktes geliefert: dem Pilger Panfilo entspricht der Pilger Pedro, dem Räuberhauptmann Doricleo der Räuberhauptmann Roderigo, der verkleideten Nise die verkleidete Alinda. Sehr bezeichnend für die starke Effekte suchende Eigenart der Engländer ist, dass der Gedanke, Alinda mit der Hinrichtung Pedro's zu betrauen, Fletcher's Gehirn entstammt, in der Quelle mit keinem Worte angedeutet ist.

In Valencia besucht der wissensdurstige Panfilo ein grosses Hospital für Geisteskranke, und erkennt in einem irrsinnigen Jüngling seine geliebte Nise. Sie wirft sich ihm an die Brust, sofort kommt der Aufseher und trennt die Liebenden aufs neue (Libro tercero p. 193 ff.). — Dieses zweite Wiedersehen der Liebenden hat Fletcher im dritten Akte seines Dramas, Scene 6 und 7, verwertet. Hiermit ist seine Schuld an Lope de Vega's Roman erschöpfend angegeben, die übrigen Teile des Dramas scheinen frei komponiert zu sein. Mit gewohnter Geschicklichkeit hat Fletcher aus dem breitfliessenden Prosa-Romane einige bühnenwirksame Episoden herausgegriffen; mit gewohnter Flüchtigkeit hat er sich nicht die Zeit genommen, uns genügend über die Vorgeschichte der von ihm geborgten Gestalten aufzuklären. Den Fragen: warum zieht Pedro als Pilger durchs Land? wodurch wurde der vornehme Roderigo in einen Räuberhauptmann verwandelt? — bleibt Fletcher befriedigende Antworten schuldig, wir müssen sie uns aus seiner Quelle holen.

Alinda und ihre zwei Freier dominieren in den pathe-

tischen Scenen, den *fun* des Stückes liefert Juletta, Alinda's Zofe, die sich die dankbare Aufgabe gestellt hat, den alten Alphonso, einen echten Heinz Widerborst, zu foppen. Sie verfolgt in Männertracht den seine Tochter verfolgenden Alten, und wie er nachts in einen Wald kommt, lockt sie ihn ins unwegsame Dickicht und sprengt ihn hin und her, genau nach dem probaten, von Puck wiederholt gegebenen Rezept (Act III sc. 1 und 2).[1]) Schliesslich bringt sie es wirklich so weit, dass Alphonso als verrückt in das Irrenhaus gesperrt wird, für kurze Zeit. Auch die Insassen des Irrenhauses werden als komische Personen verwendet, in einer für uns wenig erfreulichen Weise, am diskretesten in dem Intermezzo des Scholaren Stephano, der sich so vernünftig gebärdet, dass man drauf und dran ist, ihn als geheilt zu entlassen. Im letzten Augenblick wird jedoch vor ihm zufällig in ängstlichem Tone von den auf dem Meere wütenden Stürmen gesprochen, worauf er bemerkt, sie hätten nichts zu fürchten, er sei ja Neptun (Act III sc. 7). Dass diese Episode eine Dramatisierung der von dem Barbier zum Nutzen und Frommen des Don Quixote (P. II c. 1) erzählten Geschichte von dem verrückten Lizentiaten ist, wurde erst kürzlich festgestellt.[2])

The Wild-Goose-Chase.[3]) — Der Wüstling Mirabel ist die zu jagende Wildgans, die Jäger sind seine von ihm abgedankte Braut Oriana und ihr Bruder nebst Bundesgenossen. Oft werden wir an das Verhältnis von Don Juan und Donna Elvira erinnert, aber Mirabel ist in jeder Hinsicht noch weit

---

[1]) An diesen Streich der Juletta wird Rapp wohl gedacht haben bei der Bemerkung, dass dieser Komödie neben „Shakespeare's Two Gentlemen auch der Summernight's Dream offenbar zum Vorbild gedient habe“ (p. 72). Die Vorbildlichkeit der „Two Gentlemen of Verona“ sollte wohl für die als Knabe ihrem Geliebten folgende Alinda und für die Scenen der *Outlaws* Geltung haben; jetzt, nach der Aufdeckung der Quelle, wissen wir, dass Verkleidung und Räuberleben im Walde ihr entnommen sind.

[2]) Von Fleay, Chron. I 215.

[3]) Cf. Dyce vol. VIII 101 ff. Aufgeführt 1621/2; gedruckt 1652. Von *Fletcher*.

unritterlicher als der Opernheld; eine bittere Kränkung der Verlassenen, welche in der Oper dem Leporello überlassen bleibt, besorgt er selbst. Wie Leporello der Donna Elvira, überreicht Mirabel der Oriana ein Buch mit den Namen der von ihm betrogenen Frauen:

> Look over all these ranks; all these are women,
> Maids, and pretenders to maidenheads; these are my conquests;
> All these I swore to marry, as I swore to thee
> (Act II sc. 1).

Nach zwei vergeblichen Jagdzügen siegt Oriana durch eine so plumpe List, dass uns der Dramatiker am Ende noch den letzten Spass verdirbt, das Vergnügen an der Gewandtheit, der Geriebenheit seines Wildlings.

Die Geringschätzung, ja Verachtung des weiblichen Geschlechtes, welche sich an so vielen Stellen der Fletcher'schen Produktion verrät,[1]) kommt in diesem Drama besonders wehthuend zur Geltung. Nur ein Mann, der den Frauen jede Achtung versagte, konnte die schon an und für sich hinreichend würdelose Oriana, die er in seiner Quelle gefunden haben wird, auf ihrer Jagd solchen Brutalitäten aussetzen, wie sie uns Fletcher's Mirabel zu hören gibt. Ein gewisses Gegengewicht wird im Drama dadurch hergestellt, dass zwei andere junge Mädchen an ihren Verehrern ihr Mütchen kühlen, aber schliesslich sind auch im Nebenspiel die Mädchen die Werbenden.

Die Quelle dieses wechselreichen *breach of promise-case* ist bis jetzt noch nicht entdeckt worden.

The Prophetess. — Das Schicksal des Kaisers Diocletianus, sein Aufsteigen, sein erfolgreicher Perserkrieg, sein Verzicht, liefert den Stoff dieses Dramas,[2]) dessen Verhältnis

---

[1]) Ein Beispiel für viele. Im „Pilgrim“ bezeichnet es Alinda als das Ziel ihrer Wünsche, einen tüchtigen Mann zu finden, der die wilde Bestie Weib lenken könne: *to find one / That can but rightly manage the wild beast Woman* (Act I sc. 1).

[2]) Cf. Dyce vol. VIII 207 ff. SR. 14. Mai 1622; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 191), Fleay (Chron. I 216): *Fletcher and Massinger.*

zu den Berichten der Historiographen [1]) an anderer Stelle genau untersucht werden wird. Aus dem Gebiete der Geschichte wird die Handlung in das Land der Romantik verlegt durch die in den Quellen angedeutete, im Drama aber alle Ereignisse beherrschende Gestalt der Prophetin Delphia. Sie hat dem Diocletian die Kaiserwürde prophezeit, sie beschützt ihn, sie straft ihn — je nach seinem Benehmen gegen ihre ihn liebende Nichte Drusilla, die sie ihm zur Gattin bestimmt hat. Dieser Delphia, die durch ihre Allmacht im Reiche der Geister vor allen Dingen das Glück ihrer Nichte sichern will, hat vielleicht Shakespeare's Prospero als Vorbild gedient, der bei seinem Zauberwalten auch in erster Linie das Lebensglück seiner Tochter Miranda im Auge hat. Von einer geschmackvollen Imitation könnte man aber in diesem Falle nicht reden, Diocletian besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem treulosen Mirabel — die zauberkundige Tante muss ihm die empfindlichsten Beweise ihres Unwillens geben, bevor er seinen Verpflichtungen gegen die Nichte gerecht wird. [2])

In den wenigen komischen Scenen dieses pseudo-historischen Dramas führt Geta, Diocles' Diener, das grosse Wort. Wie Diocles als Imperator den Namen Diocletianus, nimmt der zum Ädilen avancierte Geta den Namen Getianus an. Dass Fletcher bei der Schöpfung dieser Kontrastfigur an Sancho Pansa dachte, [3]) möchte ich nicht bestreiten, doch verlangt

---

[1]) Cf. Langbaine p. 214: *For the plot consult Eusebius Lib. 8. Nicephorus Lib. 6. and 7. Vopisc. Car. and Carin. Aur. Victoris Epitome. Eutropius L. 9. Baronius An. 204 etc. Orosius L. 7. C. 16. Coeffeteau L. 20. etc.;* vgl. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Eine von Dyce nicht bemerkte Shakespeare-Reminiscenz liegt vielleicht in Diocles' Äusserung über seinen Gegner Aper: *Thou art like thy name, / A cruel Boar, whose snout hath rooted up / The fruitful vineyard of the commonwealth* (Act II sc. 3; vol. VIII p. 236) — verglichen mit Richmond's Worten über Richard III.: *The wretched, bloody, and usurping boar, / That spoil'd your summer fields and fruitful vines* (Act V sc. 2, 7 f.). Der *clown* Geta ruft wie Cæsar: *Et tu Brute?* (Act IV sc. 4), wohl damals bereits ein geflügeltes Wort.

[3]) Cf. Rapp p. 75: „Der zu Würden gelangte Clown [ist] ein deutliches Abbild des Sancho Pansa als Gouverneurs von Barataria."

die Gerechtigkeit die ergänzende Bemerkung, dass sich Geta bei seinen Gerichtssitzungen ebenso witzlos und unanständig zeigt, wie sich Sancho Pansa witzig und anständig bewiesen hatte.

The Sea Voyage. — Meine Vermutung, dass unser unermüdlicher Dramatiker bei der Schöpfung der Delphia an Shakespeare's Prospero dachte, könnte eine gewisse Stütze in der Thatsache finden, dass auch dieses, sehr wahrscheinlich unmittelbar nach der „Prophetess“ entstandene Stück [1]) uns wenigstens in den ersten Scenen stark an den „Tempest“ erinnert. [2]) Auch seine Handlung beginnt auf einem mit einem heftigen Sturme kämpfenden Schiff, auch diesen schwer bedrohten Schiffern gelingt es, sich auf eine Insel zu retten. Sobald die dramatis personae festen Boden unter den Füssen haben, nimmt ihr Schicksal einen verschiedenen Verlauf; unter den Bewohnern der Insel findet sich jedoch auch eine Jungfrau, die, wie Miranda noch keinen Jüngling, überhaupt noch nie einen Mann gesehen hat, und die beim Anblick des bewusstlosen Albert sagt: *What a brave shape it has in death!* (Act II sc. 2), wie Miranda von Ferdinand gesagt hatte: *It carries a brave form. But 'tis a spirit* (Act I sc. 2, 411).

Die unfruchtbare Insel, an welche bei Fletcher das Schiff der Franzosen gtrieben wird, ist von einer Nachbar-Insel getrennt durch einen schwarzen See, welcher mit dem Grendel-See im Beowulf die Ähnlichkeit hat, dass sich ein gehetzter Hirsch lieber töten lässt, als dass er sich in diese schwarzen Fluten stürze. [3]) Auf dieser benachbarten Insel leben nur

[1]) Cf. Dyce vol. VIII p. 291 ff. Lic. 1622, June 22; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 192): *Originally by Fletcher alone, but altered subsequently by Massinger*; Fleay (Chron. I 216): *Fletcher and Massinger.*

[2]) Wie schon Dryden bemerkte, cf. Langbaine p. 214. Dyce (VIII 293) sagt: *I may add, that the incidents in the first act, — Albert and his companions landing on a barren island, and finding Sebastian and Nicusa there, the eagerness of some of the crew to seize the treasure and the escape of Sebastian and Nicusa in the ship, — bear a considerable resemblance to what is related in the „Calamus Primus“ of Warner's „Pan his Syrinx“ (n. d., licensed in 1584).* Dieses Gedicht ist mir leider nicht zugänglich.

[3]) Die Ähnlichkeit in Gedanken und Worten ist merkwürdig. Hrôð-

Weiber, beherrscht von Rosella, einer grossen Männerfeindin, die Mutter einer schönen Tochter, Clarinda genannt, welche sich auf den ersten Blick in den Franzosen Albert verliebt. Rosella erinnert an Ariost's energische Orontea, welche ebenfalls einen Weiberstaat gründet; auch Orontea besitzt eine Tochter, die schöne Alessandra, welche sich auf den ersten Blick in den an ihre Küste verschlagenen Elbanio verliebt (Orlando Furioso, canto XX st. 24 ff.). Vielleicht hat Fletcher den Weiberstaat Ariost's kopiert,[1]) vielleicht ist es kein Zufall, dass in diesem Stück Ariost's Bradamante einmal genannt ist.[2]) Ebenso möglich ist jedoch, dass Fletcher die Amazonen in der noch nicht entdeckten Quelle der Gesamthandlung seines Dramas gefunden hat.[3])

The Spanish Curate.[4]) — Zwei Handlungen, deren Quelle längst richtig bestimmt worden ist[5]): Fletcher hat sie beide der englischen Übersetzung eines spanischen Romanes entlehnt, 1622 veröffentlicht und in der zweiten Ausgabe des

---

gàr sagte: *Đêah-đe hǣđ-stapa hundum geswenced, / heorot hornum trum holt-wudu sêce / feorran geflŷmed, ǣr hê feorh seleđ, / aldor on ôfre, ǣr hê in wille / hafelan ‹hŷdan›* (v. 1368 ff.). Das Gespräch der Amazonen lautet:

Crocale. When we believ'd the stag was spent,
And would take soil, the sight of the black lake,
Which we suppos'd he chose for his last refuge,
Frighted him more than we that did pursue him.
Juletta. That's usual; for death itself is not so terrible
To any beast of chase (Act II sc. 2).

Fletcher wird wohl an Vergil's schwarzen Averner See gedacht haben, er lässt Crocale in den nächsten Versen sagen, dass kein Vogel über diesen See zu fliegen wage, cf. Aen. VI 239 f.

[1]) Cf. Weber bei Dyce VIII 293.

[2]) Cf. Act III sc. 1. Doch wird diese allbekannte Heldin auch in „Love's Cure" Act III sc. 4 genannt, wie ausserdem z. B. von Ben Jonson im „Alchemist" II 1.

[3]) Um nicht die Eifersucht der Clarinda zu wecken, bezeichnet Albert seine geliebte Aminta als seine Schwester (Act II sc. 2), wie Abraham seine Gattin Sara (Gen. XX).

[4]) Cf. Dyce vol. VIII p. 371 ff. Lic. 1622, Oct. 24; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 192), Fleay (Chron. I 217): *Fletcher and Massinger.*

[5]) Cf. Langbaine p. 215.

Jahres 1653 betitelt: *Gerardo The Unfortunate Spaniard, or a Pattern for Lascivious Lovers. Containing several strange Miseries of Loose Affections. Written by an ingenuous Spanish Gentleman Don Goncalo de Cespides and Meneces, in the time of his five years Imprisonment. Originally in Spanish, and made English by L[eonard] D[igges].* [1]) Dass Fletcher diese Übersetzung und nicht das 1615 gedruckte spanische Originalwerk des Gonçalo de Cespedes [2]) vor sich hatte, wird dadurch bewiesen, dass er einen Brief fast wörtlich aus der englischen Prosa in sein Drama aufgenommen hat. [3]) Wahrscheinlich hat sich Fletcher überhaupt zumeist französischer oder englischer Übersetzungen bedient, selten unmittelbar aus den spanischen Quellen geschöpft.

In der ernsten Handlung hat der Dichter das Blutvergiessen der Quelle vermieden und gleichwohl eine wirkungsvolle Erhöhung der Spannung erzielt, durch die geschickte Verwendung zweier Gestalten, die in der Novelle im Hintergrund geblieben zu sein scheinen. Der kinderlose Don Henrique hat, um die Erbfolge seines ihm verhassten Bruders zu verhindern, einen illegitimen Sohn adoptiert, wodurch sich seine Gattin Violante so schwer gekränkt fühlt, dass sie auf blutige Rache sinnt. In den betreffenden, von der Quelle unabhängigen Scenen der beiden letzten Akte begegnen wir dem Motive der getäuschten Furie, welches, aus Bandello's Novelle von der Contessa di Cellant stammend, von Marston in seiner „Insatiate Countess" und in der „Dutch Courtezan" auf die englische Bühne verpflanzt wurde (cf. oben p. 29 f.). Die leidenschaftliche Violante trägt sich selbst und ihren Reichtum ihrem Schwager Don Jamie an, unter der Bedingung, dass er seinen Bruder, ihren Gatten, töte; Don Jamie geht scheinbar bereitwilligst auf ihre Pläne ein, verständigt sich jedoch mit seinem Bruder, so dass Violante schliesslich in derselben Weise getäuscht und gestraft wird, wie Marston's Gräfin und Dirne.

Bei seinem Intriguenspiel gegen seinen Bruder Don

[1]) Cf. Dyce VIII 373 ff.

[2]) Betitelt *Poema Tragico del Español Gerardo, y Desengaño del amor lasciuo* nach einer in Valencia 1628 gedruckten Ausgabe.

[3]) Cf. Dyce VIII p. 392.

Jamie hatte Don Henrique ein williges Werkzeug gefunden in dem Winkeladvokaten Bartolus, der zugleich eine sehr unfreiwillige Hauptrolle in der komischen Aktion zu spielen hat. Er besitzt ein schönes, junges Weib, Amaranta, welches ihm Leandro abspenstig machen will, mit Hilfe des lebenslustigen spanischen Pfarrers Lopez. Auch in diesem Lustspiel ist die Komik durch eine glücklich erfundene Gestalt gesteigert: dem fidelen Pfarrer haben die englischen Dramatiker seinen ebenso pfiffigen Totengräber Diego zugesellt. Wie sich dieses *par nobile fratrum* unter dem Stimulus einer ihnen in Aussicht gestellten Geldsumme allmählich ganz genau auf eine ihnen völlig unbekannte, überhaupt nicht existierende Persönlichkeit besinnt (Act II sc. 1) — das ist urkomisch. Nicht sicher bin ich, ob Diego's merkwürdiges Testament, zu dessen Abfassung der Advokat von der Seite seiner Gattin gelockt wird (Act IV sc. 5), eine freie Erfindung der Dramatiker ist. [1]) Es schwebt mir eine Erinnerung an eine ähnliche extravagante Testierung vor, ohne dass es mir jedoch möglich ist, diese Erinnerung zu fixieren.

The Beggars' Bush. [2]) — Der hinterlistige Wolfort hat den rechtmässigen Grafen von Flandern verdrängt und sich selbst an seine Stelle gesetzt. Sein Bemühen, die Mitglieder der verjagten Dynastie zu beseitigen, ist die Haupttriebfeder der Handlung, sein Sturz die Katastrophe des Dramas. Gerrard, der Vater des rechtmässigen Grafen, und seine Tochter Jaqueline hausen im Beggars' Bush, im Bettlerwald, als Bettler verkleidet, um den Nachstellungen des Tyrannen zu entgehen; Florez, der rechtmässige Graf, lebt, seiner Abkunft unkundig, in Brügge, ein ebenso reicher, wie freigebiger Kaufherr, Goswin genannt. Die von Gerrard regierten Bettler liefern die komischen Intermezzi und greifen auch

---

[1]) Wie Dyce (Account p. LXIX) annehmen möchte; vgl. auch Ward II 215 f.

[2]) Cf. Dyce vol. IX p. 1 ff. Aufgeführt um 1615 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 356): *Originally written by Beaumont, and redone by Fletcher and Massinger;* Fleay (Chron. I 199): *Certainly by Fletcher and Massinger.*

wiederholt in die Handlung ein, als Beschützer der Verfolgten.

Bei der Betrachtung der Elemente der Handlung werden wir manchmal an Shakespeare's „As you like it" (Usurpator, die Verdrängten, Vater und Tochter, im Walde) erinnert, manchmal wohl auch an den „Merchant of Venice". [1]) Weitere Spekulationen sind zwecklos, bis uns die Quelle der Dramatiker entdeckt worden ist. [2])

Love's Cure, or The Martial Maid. [3]) — Clara, die Tochter des spanischen Grande Fernando de Alvarez, hat von ihrem Vater in der Verbannung die Erziehung eines Knaben erhalten; sein Sohn Lucio ist von der ängstlichen, die Verfolgung mächtiger Feinde fürchtenden Mutter in Sevilla wie ein Mädchen, in weiblichen Kleidern und Sitten, erzogen

[1]) Rapp p. 67: „Der verkleidete reiche Kaufmann von Brügge [ist] eine deutliche Nachahmung von Shakespeare's *royal merchant.*" Zu dem Ausruf des Bettlers Higgen, eines sehr unterhaltlichen Kumpans: *Why, then, come, doleful death!* (Act IV sc. 5) bemerkt Dyce (IX 82): *A quotation, it would seem, from some play or ballad.* Ich glaube, dass dem Komponisten dieser Scene der allitterierende Unsinn des Bottom-Pyramus im Gedächtnis war. Unmittelbar vorher spricht der Bettler Prig von *dainty ducks,* wie Bottom ausruft: *O dainty duck* (Act V sc. 1, 286) — vielleicht ist Higgen's *doleful death* ein Echo von Bottom's *What dreadful dole* (ib. v. 283). Higgen bezeichnet sich späterhin selbst als Bottom's Geist, in der oft kommentierten Zeile: *The spirit of Bottom is grown bottomless* (Act V sc. 2; vol. IX p. 103). Diese Stelle soll m. E. nur besagen, dass Higgen, der sich scherzhaft mit Bottom's Geist identifiziert, sich der den Bettlern drohenden anständigen Zukunft gegenüber *bottomless* bodenlos fühlt, dass er die Empfindung hat, den festen Boden unter den Füssen verloren zu haben und deshalb flüchten will.

[2]) Ward II 217 Anm. 4: *The plot of this comedy is said (by Mr. Lewes) to be taken from the „Fuerza de la Sangre", a novel by Cervantes.* Eine vollkommen grundlose Annahme, es besteht nicht die mindeste Ähnlichkeit. Ward fährt fort: *In any case, Fletcher's beggars probably owe their origin to the gipsies of Cervantes* — eine Vermutung, die ich weder bestreiten noch bestätigen kann.

[3]) Cf. Dyce vol. IX p. 105 ff. Entstanden 1608—12 (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XIV 79): *Rewritten by Massinger from Beaumont, who may perhaps have received a little assistance from Fletcher;* Fleay (Chron. I 180): *Beaumont and Fletcher, revised by Massinger.*

worden. Das mächtig erwachende Gefühl der Liebe heilt die Schäden dieser naturwidrigen Erziehungsmethoden und zugleich die Feindschaft, welche Alvarez' Existenz bedroht. Sehr bezeichnend ist es wieder für Fletcher, dass Clara's Herbheit in eine höchst würdelose Hingabe an einen Wüstling umschlägt (vergl. besonders Clara's Schlussworte Act. IV sc. 2).

Die Quelle dieses Stückes ist noch nicht entdeckt worden.[1]) Eine auffällige, aber bis jetzt noch nicht betonte Shakespeare-Reminiscenz findet sich im Munde des Schusters Pachieco Alasto: *Oh, happy thou, Lazarillo, being the cause of other men's wits, as in thine own!* (Act II sc. 1, p. 126) — eine Wiederholung von Falstaff's Worten: *I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men* (Henry IV B, I 2, 11 f.).

The Maid in the Mill.[2]) — Zwei schlecht verbundene Handlungen: erstens, eine Variation des Motivs von dem ungetreuen Freunde, der sich in die Geliebte seines Freundes verliebt und sie für sich selbst gewinnen will; zweitens, eine Prüfung und Belohnung standhafter Frauentugend. Die Quellen der beiden Handlungen sind längst bekannt,[3]) in beiden Fällen bemerken wir, dass die englischen Dramatiker, welche ihr Publikum unterhalten, nicht erschüttern wollten, die tragische Färbung der Ereignisse verwischt haben. Der treulose Freund stammt aus derselben Quelle, welche Fletcher für seinen „Spanish Curate" so ausgiebig benutzt hatte, aus der englischen Übersetzung des *Poema Tragico del Español Gerardo* etc., des Don Gonçalo de Cespedes

[1]) Rapp p. 78: „Es scheint, Fletcher habe gründliche Studien der spanischen Poesie zu Grunde gelegt. Die Hauptintrige . . . ist vollständig aus dem Calderon'schen Parallelismus entlehnt." Irgendwelche Einwirkung Calderon's ist schon aus chronologischen Gründen ganz ausgeschlossen.

[2]) Cf. Dyce vol. IX p. 197 ff. Lic. 1623, Aug. 29; gedruckt 1647. Von *Fletcher and W. Rowley*, cf. Oliphant (ESt. XVI 192 f.) and Fleay (Chron. I 217).

[3]) Cf. Langbaine p. 211 f., zu dessen Quellenangaben es nur noch eines Verweises auf Painter's „Palace of Pleasure" II 22 bedarf.

y Meneses (cf. oben p. 108). Aber während der perfide Don Martin der Novelle seinen Zweck erreicht und von Don Jayme im Zweikampf getötet wird,[1]) ist er von den Dramatikern dadurch unschädlich gemacht worden, dass sie der Ismenia eine treulose Vertraute, Aminta, an die Seite gestellt und die beiden betrogenen Betrüger schliesslich zusammengebracht haben. Die bedrohte Unschuld, die von einem Edelmanne begehrte und geraubte Müllerstochter Florimel, fanden die Dramatiker in einer von Painter (II 22) übersetzten Novelle Bandello's, in der fünfzehnten Novelle seines zweiten Teiles. welcher Fletcher wahrscheinlich schon für eines seiner früheren Dramen eine Situation entlehnt hatte (cf. oben p. 77). Aber während bei Bandello und seinem Übersetzer der Plan des Verführers glückt und erst die schliessliche, erzwungene Ehe dem Mädchen die Ehre zurückgibt, widersteht die dramatische Müllerin allen Anfechtungen siegreich, in Scenen, die freilich weit anstössiger sind als Bandello's Bericht.

Schon in der Erzählung des Cespedes gehören die Liebenden feindlichen Familien an. Die unvermeidliche Erinnerung an „Romeo und Juliet“ [2]) haben die Dramatiker zu einer aufdringlichen gemacht, indem sie sich in der Nachtscene, welche uns Ismenia von ihrem Fenster aus mit Antonio unterhandelnd zeigt (Act I sc. 3), wiederholt auffällig den Gedanken und Worten der Gartenscene näherten. Namentlich Ismenia hält sich genau an die Gedanken ihrer illustren Vorgängerin, auch ihr Geliebter soll nicht schwören, auch sie fürchtet, für allzu entgegenkommend gehalten zu werden:

> No vow, dear sir! tie not my fair belief
> To such strict terms: those men have broken credits,
> Loose and dismember'd faiths, my dear Antonio,
> That splinter 'em with vows. Am I not too bold?
> Correct me when you please.

Das Festspiel, welches die Landleute, der Müllerssohn Bustofa und Gefährten, vor dem Grafen Julio und seinen

---

[1]) Vergl. die ziemlich ausführliche Inhaltsangabe der Novelle bei Dyce IX 199 ff.

[2]) Vgl. Rapp p. 91.

Gästen aufführen (Act II sc. 2), erinnert durch seinen gelehrten Stoff, seine Form und die störenden Zwischenwitze der Zuschauer an das *Nine Worthies*-Maskenspiel in „Love's Labour's Lost", das *Pyramus and Thisbe*-Interludium und an die *Hero and Leander*-Posse in Ben Jonson's „Bartholomew Fair". Der von Bustofa und Konsorten malträtierte klassische Stoff, das Urteil des Paris, war schon von George Peele auf die englische Bühne gebracht worden, im ersten Teile seines „Arraignment of Paris" (1584).[1]

Der dramatische Nutzen, welchen die Engländer aus diesem komischen Zwischenspiel ziehen, die Art und Weise, wie sie es der Förderung der Handlung dienen lassen, zeigen aber eine merkwürdige Übereinstimmung mit einem *Entremes* des Lope de Vega, einer parodistischen Darstellung eines demselben Sagenkreise angehörigen Ereignisses, des Raubes der Helena.[2] Der Hauptwitz dieses spanischen Schwankes, der im Hause eines Doktors zu seiner und seiner Gäste Belustigung aufgeführt wird, liegt in der Überraschung, dass der Raub wirklich erfolgt, dass der als Paris agierende junge Mann mit der Darstellerin der Helena, der ihm versagten Tochter des Doktors, wirklich entflieht, zur grossen Konsternation der versammelten Gesellschaft. Ganz ähnlich tritt in dem englischen Interludium plötzlich der als Mars verkleidete Gerasto auf und entführt nach wenigen Versen die Darstellerin der Venus, die Müllerin Florimel, allen

---

[1]) Bei den zahllosen Shakespeare-Reminiscenzen Fletcher's werden wir folgende Bemerkung des Müllers Franio

> Oppressions of all sorts sit like new clothes,
> Neatly and handsomely, upon your lordships
> (Act III sc. 2)

gern vergleichen mit den dasselbe Gleichniss in gegensätzlicher Verwendung bietenden Worten Banquo's (Act I sc. 3, 144 ff.).

[2]) Cf. die p. 101, Anm. 1 citierte Ausgabe der Werke Lope de Vega's, Tomo XVIII (1778): *Fiestas del SS^mo Sacramento. Fiesta* IV enthält *Entremes del Robo de Helena* p. 168/176. In dem *Prologo del Editor* p. III ist gesagt, dass diese *Fiestas* erst nach dem Tode des Dichters veröffentlicht wurden, von dem *Licenciado* Joseph Ortiz de Villena, und zwar *en Zaragoza por Pedro Verges año de M. DC. XLIV. en* 1. *tom. en 4.*

Ernstes, zur allgemeinen Überraschung und Empörung. Die Ähnlichkeit der Situation ist die auffälligste, und doch soll Lope de Vega's Schwank erst viele Jahre nach Fletcher's Tod gedruckt worden sein. Es muss demnach wohl mündliche oder schriftliche Vermittelung stattgefunden haben, denn an eine zufällige Übereinstimmung ist kaum zu denken, der Kniff ist ein zu künstlicher.

A Wife for a Month. [1]) — Ein mit Ibsen'scher Raffiniertheit ausgeklügelter Plan. Frederick, König von Neapel, begehrt Evanthe, die Schwester eines schurkischen Höflings. Das schöne und mutige Mädchen liebt den jungen Valerio; der König wirbt vergeblich und nimmt seine Rache, indem er die Liebenden zwar verheiratet, aber nur für einen Monat. Nach Ablauf dieses Monats soll Valerio getötet werden und auch der jungen Witwe droht dasselbe Schicksal, falls sie nicht binnen zwölf Stunden nach Valerio's Tod einen Ersatzmann findet, der sich unter den gleichen Bedingungen, wieder auf einen Monat, mit ihr vermählt. Diese spitzfindigen Grausamkeiten des Königs werden von dem Bruder Evanthe's, von dem Höfling Sorano, noch gesteigert: unmittelbar nach der Trauung teilt dieser Valerio mit, dass Evanthe sofort sterben müsse, wenn er von seinen ehelichen Rechten Gebrauch mache, und dass sie beide getötet würden, wenn er irgendjemandem den wahren Grund seiner Enthaltsamkeit verriete.

Woher Fletcher diese komplizierte, eine widerliche Mischung von tragischem Ernst und Lüsternheit ermöglichende Intrige entlehnte, ist nicht bekannt. Valerio ist mit dem Amintor in „The Maid's Tragedy“ verglichen worden, [2]) der sich seiner Gattin, der Geliebten des Königs, zu enthalten hat; aber die Frauen sind ganz verschieden: die Evadne der älteren Tragödie stösst den Gatten selbst zurück. Auch in „Thierry und Theodoret“ wird Thierry durch die Ränke seiner Mutter der Gattin gegenüber in dieselbe Lage versetzt, wie Valerio, und in diesem Falle erstreckt sich die Ähnlichkeit

---

[1]) Cf. Dyce vol. IX p. 295 ff. Lic. 1624, May 27; gedruckt 1647. Von *Fletcher*.

[2]) Cf. Weber bei Dyce IX 297.

auch auf die Frauen, welche sich beide in ihr Schicksal ergeben, die fromme Ordella allerdings weit williger als die lebenslustige Evanthe.

Dieser allzu künstlich geschürzte Knoten wird durchhauen, durch den Sturz des tyrannischen Frederick. Nur infolge einer schweren geistigen Erkrankung seines älteren Bruders Alphonso auf den Thron gekommen, lebt Frederick in fortwährender Furcht einer Heilung seines Bruders. Sorano will seinen Gönner auch von dieser Sorge befreien, er mischt ein tödliches Gift für Alphonso. Aber dieses Gift wirkt wunderbarerweise antidotisch auf den Krankheitsstoff in Alphonso's Körper: der Sieche genest plötzlich und ergreift sofort die Zügel der Regierung, wodurch alle Valerio und seine Gattin bedrängenden Gefahren schwinden.

Ob Fletcher's Alphonso der Reflex eines historischen Königs von Spanien ist, bleibt zu prüfen.[1]) Nicht zu bezweifeln ist hingegen, dass der von den Wirkungen des rettenden Giftes gequälte Alphonso (Act IV sc. 4) unter dem Einfluss eines Shakespeare'schen Königs steht[2]): wörtliche Anklänge lassen erkennen, dass Fletcher die Sterbescene König Johann's im Gedächtnis hatte. Nicht zu seinem Heile: die langen tobsüchtigen Tiraden seines Alphonso sind eine sehr unerfreuliche Paraphrase der kurzen Klagen seines Vorbildes.

Rule a Wife and Have a Wife.[3]) — Die üppige Margarita will heiraten, aber ihre Ehe soll nur den Deckmantel für ihre galanten Abenteuer abgeben, der gesuchte Gatte soll nur ein Strohmann sein, ein charakterloser Schwächling, der

---

[1]) Cf. Langbaine p. 216: *The Character and Story of Alphonso, and his Brother Frederick's Carriage to him, much resembles the History of Sancho the Eighth, King of Leon. I leave the Reader to the perusal of his Story in Mariana, and Louis de Mayerne Turquet*; cf. oben p. 35 Anm. 3.

[2]) Cf. Dyce, *Account* p. LXXI, dessen ungünstige Kritik der Fletcher'schen Imitation meinem Eindruck vollkommen entspricht. King John's Notschrei nach Wasser, Wind und Winter, welche die ihn verzehrende Glut lindern sollen (Act V sc. 7, 36—41), wird von Alphonso ermüdend und abschwächend variiert; cf. oben p. 71 f.

[3]) Cf. Dyce vol. IX p. 389 ff. Lic. 1624, Oct. 19; gedruckt 1640. Von *Fletcher*.

zu allen Anordnungen der Herrin Ja und Amen sagen wird. Eine solche Spottgeburt glaubt sie gefunden zu haben in einem jungen Fähnrich, in dem dummen Leon, aber sie sieht sich verdientermassen betrogen. Leon ist der Bruder ihrer Zofe Altea, kennt alle Pläne der schlimmen Margarita und hat sich nur verstellt, um die reiche Erbin zu gewinnen. Nach der Hochzeit wirft er die Maske ab, verjagt die Verehrer seiner Frau und zwingt die Widerspenstige selbst zu Gehorsam und Bewunderung.

Ein geschickt entworfener, wenn auch leider nicht mit entsprechender Feinheit ausgeführter Plan. Eine Quelle ist nicht bekannt. Die Zähmung der Margarita hat die Gedanken der Forscher wiederholt zu Shakespeare's „Taming of the Shrew" geführt[1]) — ich möchte, wenn wir es wirklich mit einem selbständigen Entwurf Fletcher's zu thun haben, die Hauptquelle seiner Inspiration an anderer Stelle suchen. Leon, der sich vor der Hochzeit blöde und schweigsam stellt, bei dessen erstem Zornausbruch Margarita verblüfft fragt: *Thou dar'st not talk?* (Act III sc. 1) — Leon ist wohl eine glückliche Nachahmung von Ben Jonson's schelmischer Epicoene, die bis zur Hochzeit auch den Mund kaum öffnet und deren erster Redefluss dem entsetzten Morose auch die fassungslose Frage entlockt: *You can speak, then?* (Act III sc. 2). Morose und Margarita haben dieselbe bühnenwirksame Enttäuschung durchzumachen und in gleicher Weise die Lacher gegen sich. Wir haben bereits gesehen, dass dieses Grundmotiv von Ben Jonson's „Silent Woman" in Fletcher's Gedächtnis haftete (cf. oben p. 90).

Für die schlaue Altea, welche ihrem Bruder die Hand der reichen Erbin verschafft, lässt sich in Fletcher's eigener Gallerie ein Vorbild zeigen: Cleanthe, die Kammerfrau der Prinzessin Calis des „Mad Lover" (vergl. oben p. 79). Aber die Intrige der Cleanthe missglückt, während Altea das Spiel gewinnt.

In der Haupthandlung ist die Gattin zu ihrem Heile die getäuschte; das Nebenspiel zeigt uns ein leichtfertiges Ehepaar,

---

[1]) Cf. Rapp p. 66; Ward II 206.

in welchem der Mann der hinters Licht Geführte ist. Eine Dienerin der Margarita hat sich in deren Abwesenheit für die Besitzerin ihres Hauses mit all seinen Reichtümern ausgegeben und mit diesem Köder einen militärischen Glücksritter geangelt, der sie vom Fleck weg heiratet und bald mit ihr im Elend steckt. Fletcher fand diese Geschichte im zweiten Bändchen der „Novelas Exemplares" des Cervantes, an vorletzter Stelle, betitelt *El Casamiento Engañoso.*[1]) Seine Dramatisierung ist ein flüchtiges Stück Arbeit: die Clara des Dramas ist eine ebenso überflüssige wie störende Persönlichkeit, deren Existenz uns erst durch die Quelle begreiflich, aber nicht entschuldbar wird.

The Fair Maid of the Inn. — Die Titelheldin dieses Dramas[2]) stammt wieder aus einer der „Novelas Exemplares" des Cervantes, betitelt *La Illustre Fregona.*[3]) Auch in dem englischen Drama ist das schöne Wirtstöchterchen Bianca schliesslich vornehmer Herkunft, ihrem Versucher und Werber Cesario in jeder Hinsicht ebenbürtig. Dieser Cesario steht im Mittelpunkte des Dramas, sein Verhältnis zu Bianca ist nur eine Episode seines Schicksals. Aus einem ganz nichtigen Grund entzweit er sich mit seinem Jugendfreunde Mentivole, wird von diesem verwundet, tödliche Feindschaft ihrer Familien ist die Folge ihres Zwistes. Cesario's Mutter, Mariana, fürchtet für das Leben ihres Sohnes: ihn gegen die Nachstellungen der Feinde zu sichern, greift sie zu dem desperatesten Mittel. Sie erklärt ihn für illegitim, für ein angenommenes Kind, mit dem sie die Sehnsucht ihres Gatten nach Kinder-

---

[1]) Cf. Weber bei Dyce IX 391 ff. Neuerdings hat diese Novelle ihren Monographen gefunden in Leo Bahlsen „Eine Komödie Fletcher's, ihre spanische Quelle und die Schicksale jenes Cervantes'schen Novellenstoffes in der Weltliteratur". Wissensch. Beilage zum Jahresbericht der VI. städt. Realschule zu Berlin. Ostern 1894. Programm No. 121. Vgl. Anglia, Beiblatt V 170 f.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 1 ff. Lic. 1626, Jan. 22; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 342 ff.): *Beaumont and Fletcher, rewritten by Massinger and Rowley; the Fletcher portion is . . . small;* Fleay (Chron. I 222): *Fletcher, Massinger and Jonson.*

[3]) Cf. Weber bei Dyce X 4 ff.

segen befriedigt habe. Auf diese Enthüllung hin bestimmt der Herzog, dass sie, die Mutter, den Cesario als Entschädigung für die in ihm geweckten Hoffnungen zu heiraten oder ihm den grössten Teil ihres Vermögens abzutreten habe. Dieser Konflikt, der im Drama in der liederlichsten Weise, durch eine dem Herzog zugeflüsterte, dem Zuschauer nicht vernehmbare Gegenerklärung der Mariana aus der Welt geschafft wird (Act V sc. 3) — diese Geschichte von der Verleugnung eines Sohnes seitens der Mutter wird Fletcher in einem der zeitgenössischen Kompendien [1]) gelesen haben; die Fassung, welche er der lügnerischen Erklärung der Mutter gegeben hat, bietet m. E. eine Wiederholung der Intrige, auf welche das Drama „A King and no King“ basiert ist. Wie die Königin Arane, hat die kinderlose Mariana das Söhnchen einer anderen angenommen, um den Gatten zu täuschen; wie die Königin Arane, gebiert sie selbst nachher ein Töchterchen, das nun um sein Erbrecht betrogen ist (Act III sc. 2). Die Erinnerung an jenes, den Inzest streifende Drama lässt uns auch begreifen, wie Fletcher auf den hässlichen Gedanken kommen konnte, dem Verhältnisse Cesario's zu seiner Schwester Clarissa höchst überflüssigerweise eine bedenkliche Färbung zu geben. [2]) Begreifen heisst aber auch in diesem Falle nicht verzeihen.

Eine der besten Scenen des an Schönheiten nicht reichen Dramas ist das Gespräch der Geschwister, welches uns zu Anfang des Dramas sehr geschickt über die Herzensan-

---

[1]) Cf. Langbaine p. 208 f.: *Mariana's disowning Cæsario for her Son, and the Duke's Injunction to marry him, is related by Causin in his „Holy Court“, and is transcrib'd by Wanley in his „History of Man“, Fol. Book 3. Chap. 26.* Wanley's Version steht bei Dyce l. c. p. 3 f. Diese beiden Werke sind jedoch erst nach dem englischen Drama veröffentlicht worden: Nicolas Caussin's „Cour Sainte“ im Jahre 1632 (Paris, 3 vols.) und Nathaniel Wanley's „Wonders of the Little World; or, A General History of Man“ erst 1678 (London, fol.). Fletcher's Quelle ist somit noch nicht bestimmt, doch ist nicht zu bezweifeln, dass ihm eine ältere Version dieser Geschichte bekannt war.

[2]) Clarissa sagt: *We lov'd together, you preferring me / Before yourself, and I so fond of you / That it begot suspicions in ill minds / That our affection was incestuous* (Act V sc. 3).

gelegenheiten Cesario's und Clarissa's aufklärt. Ich bezweifele nicht, dass wir diese gute Exposition einer Shakespeare-Reminiscenz verdanken, dass für Fletcher das meisterliche Gespräch der Geschwister Laertes und Ophelia vorbildlich war, welches die Ophelia-Tragödie des „Hamlet" einleitet (Act I sc. 3). Die Entwickelung der Gespräche ist dieselbe: Laertes und Cesario sind so aufdringliche Tugendprediger, dass es den Schwestern schliesslich zuviel wird und sie Gleiches mit Gleichem zu vergelten suchen.

The Noble Gentleman.[1]) — Der edle Herr ist der Landjunker Mount-Marine, der nach Paris gekommen ist, um sein Glück zu machen, und von seiner lebenslustigen Gattin in der Stadt festgehalten wird, obwohl sich keine seiner Hoffnungen erfüllt. Schliesslich wird er jedoch des fruchtlosen und kostspieligen Hoffens und Harrens überdrüssig, und dringt so gebieterisch auf sofortige Heimkehr, dass seine Frau ihre Zuflucht zu einer sehr gewagten Täuschung nimmt. Sie lässt ihm durch ihre Kourmacher viele von der Gunst des Königs gewährte Standeserhöhungen melden, eine nach der anderen, Schlag auf Schlag, so dass sich der betäubte Mount-Marine in wenigen Minuten mit einer Herzogskrone geschmückt sieht. Die List scheint zu glücken, der Tölpel bleibt, bis ihm die Lust kommt, seinen Freunden auf dem Lande mit seiner neuen Würde zu imponieren. Er will wieder abreisen, und nun hat seine Frau nichts Eiligeres zu thun, als ihn ebenso schnell all seiner Würden wieder entsetzen zu lassen.

Die Quelle dieses lustigen Einfalles, der viele, höchst komische Situationen ermöglicht, und auf den sich in unserer Zeit unter ganz verschiedenen Umständen auch der Librettist einer beliebten Operette besonnen hat,[2]) vermag ich leider

[1]) Cf. Dyce vol. X p. 107 ff. Lic. 1626, Febr. 3; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 340 ff.): *Beaumont and Fletcher, dating about 1607;* Fleay (Chron. I 222 f.): *Left unfinished by Fletcher,* [*completed by*] *William Rowley, probably aided by Middleton.*

[2]) Die Grossherzogin von Gerolstein lässt den Soldaten, der vor ihren Augen Gnade gefunden hat, mit derselben Schnelligkeit eine ähnliche Stufenleiter von Erhöhungen und Erniedrigungen passieren.

nicht anzugeben. Ich kann nur darauf aufmerksam machen, dass Fletcher nebenbei ein Motiv des „Mad Lover“ wiederholt hat. Memnon, dem trübsinnigen Liebhaber, wird von seinen Freunden eine als Prinzessin verkleidete Dirne zugeführt, er durchschaut jedoch den Betrug und sagt, er wolle sie zu seinem numidischen Löwen führen; sei sie wirklich königlichen Geblütes, so würde ihr ja der Löwe huldigen (Act IV sc. 5).[1] Ebenso schlägt Mrs. Mount-Marine ihrem Gatten, der den Verlust der Herzogswürde nicht verschmerzen kann, vor, er solle sich doch zu den Löwen begeben; falls sie ihn schonten, würde ihn die ganze Welt gewiss als rechtmässigen Prinzen anerkennen (Act V sc. 1, p. 194).

Einen der Monsieur Marine hänselnden Roués lässt Fletcher in heroisch-komischem Stile ausrufen: *Methinks 'tis strange / That, Heaven forewarning great men of their falls / With such plain tokens, they should not avoid 'em*; / *For the last night, betwixt eleven and twelve, / Two great and hideous blazing stars were seen* etc. Dass Fletcher in diesen und den folgenden Versen Calpurnia's Warnung an Cäsar, gipfelnd in den Worten *The heavens themselves blaze forth the death of princes* (Act II sc. 2, 13ff.), parodierte, wird noch wahrscheinlicher dadurch, dass er unmittelbar nachher Marine sagen lässt: *So Cæsar fell, when in the Capitol / They gave his body two-and-thirty wounds* (Act V sc. 1, p. 186).

The Elder Brother.[2] — Ein Triumph der Frauenschönheit, dessen Grundgedanken Fletcher der Novelle Boccaccio's von dem thörichten Cimone verdanken könnte (Dec. V 1).[3] Cimone wird, von der Schönheit der schlafenden Efigenia bezaubert, plötzlich aus einem rohen Menschen in

[1]) Von diesem mittelalterlichen Aberglauben handelt Kölbing in seinen ESt. XVI 454 ff., wo auch die betreffende Stelle des „Mad Lover“ angeführt ist.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 197 ff. Aufgeführt und gedruckt 1637. Oliphant (ESt. XV 358 f): *Written by Fletcher about 1614 . . ., but re-written at a later date by Massinger*; Fleay (Chron. I 228 f.): *Fletcher (1625) and Massinger (1635).*

[3]) Über englische Versionen dieser Novelle im 16. Jahrhundert cf. Studien p. 82.

einen gesitteten verwandelt — eine ähnliche blitzschnelle Wandlung bewirken zwei schöne Frauenaugen auch in Charles', des älteren Bruders, Seele. Ganz in seine Studien versunken, ein Stubengelehrter im vollsten Sinne des Wortes, lässt sich Charles fast dazu bewegen, auf sein Erstgeburtsrecht zu verzichten, zu gunsten seines weltläufigeren jüngeren Bruders. Im letzten Moment jedoch entreisst der Anblick des Mädchens, welches diesem Bruder vermählt werden soll, den Scholaren seiner gelehrten Betäubung, das mächtig erwachende Gefühl der Liebe begeistert Charles zu schönen Worten und Thaten, die ihm die Braut gewinnen.

Die Frage nach der Quelle dieses Dramas, welches in Sprache und Gedanken viel Schönes bietet, kann ich leider nur mit dem höchst wahrscheinlich ungenügenden Hinweis auf das Cimone-Motiv beantworten.[1])

The Nice Valour; or, The Passionate Madman.[2]) — Eine dramatische Abhandlung über ein Thema, welches in unserer Zeit Sudermann mit so grossem Erfolge variiert hat — über die verschiedenen Schattierungen des Ehrgefühles. Krankhaft gesteigert beherrscht es des edlen Chamont's Seele. Ohne jede böse Absicht, nur um seine Aufmerksamkeit zu erregen, gibt ihm sein Fürst, der Herzog von Genua, einen leichten Schlag mit der Reitgerte. Chamont empfindet diese Vertraulichkeit als eine schwere Kränkung, für welche er sich an der ihm heiligen Person des Herzogs nicht rächen kann; dieser innere Konflikt raubt ihm alle Lebensfreude, treibt ihn in die Einsamkeit. Die Gefahr seines Bruders, der einen Verwandten des Fürsten getötet haben und des-

---

[1]) Cf. Weber bei Dyce X 199: *It is singular that one of Calderon's comedies, entitled „De una causa dos efectos", bears a most striking resemblance to „The Elder Brother".* Man könnte allenfalls an eine gemeinschaftliche Quelle, ein älteres Drama oder eine Novelle, denken.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 293 ff. Gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 336 ff.): *Originally written by Beaumont, remodelled about 1613 or 1614 by Fletcher, rewritten (probably in 1626) by Middleton*; Fleay (Chron. I 196 f.): *Fletcher (1613), but greatly altered, perhaps by Middleton (c. 1625).*

wegen sterben soll, bewirkt seine Rückkehr und die Versöhnung mit dem wohlgesinnten Herzog.

Krankhaft gemindert, auf den Nullpunkt angelangt, ist das Ehrgefühl in dem Höfling Lapet, der Schimpf und Schande gleichgültig hinnimmt. Von der umfangreichen Skala, welche des modernen Dramatikers Hände durchlaufen, hat Fletcher somit nur den höchsten und den tiefsten Ton übermässig kräftig angeschlagen. Woher er seine Kontrast-Figuren genommen hat, wissen wir noch nicht.

Der von Chamont's Bruder verwundete Verwandte des Herzogs, *the Passionate Lord,* ist irrsinnig, er erinnert an eine Nebengestalt des Lustspiels „The Noble Gentleman", an den jungen Chatillion,[1]) dem die spröde Zurückhaltung seiner Herzensdame den Verstand verwirrt hat. Den beiden Geisteskranken folgen liebende Frauen, mit welchen sie schliesslich, genesen, vereinigt werden.

The Bloody Brother; or, Rollo, Duke of Normandy. — Die drei ersten Akte der Tragödie[2]) bieten das uralte Motiv der feindlichen Brüder,[3]) in einer Ausprägung, welche jeden deutschen Leser auf das Überraschendste an Schiller's „Braut von Messina" erinnern muss. Die feindlichen Brüder, ihre die Zwietracht nährenden Parteigänger, die bedeutende Gestalt der unglücklichen Mutter, die durch das Flehen der Mutter bewirkte Versöhnung der Brüder, die Ermordung des einen Bruders durch den anderen — diese Gestalten und Ereignisse zeigen eine für Fletcher's dramatischen Instinkt höchst schmeichelhafte Übereinstimmung mit dem Meisterwerke des deutschen Tragikers. Nach der

---

[1]) Cf. Ward II 228.

[2]) Cf. Dyce vol. X p. 371 ff. Lic. 1639, Oct. 4; gedruckt 1639. Oliphant (ESt. XV 353 ff.): *Fletcher, Massinger, Jonson and Middleton;* Fleay (Cron. I 203 ff.): *By Fletcher and Massinger (c. 1616), reformed by Cartwright.*

[3]) Cf. Langbaine p. 207: *The Design of this Play is History: See Herodian, lib. 4. Xiphilini Epit. Dion. in Vit. Ant. Caracallae. Part of the Language is copy'd from Seneca's* [Dyce X 373: *Statius's*] *Thebais*; vgl. p. 35 Anm. 3.

Ermordung des jüngeren Bruders Otto nimmt das englische Drama eine ganz andere Entwickelung; Rollo's Grausamkeit fordert noch mehr Opfer, auch seinen greisen Erzieher, der es gewagt hatte, den Brudermörder zu tadeln, lässt er hinrichten. Eine plötzlich erwachende Leidenschaft für Edith, die Tochter des Enthaupteten, wird Rollo's Verhängnis, in ihrem Hause wird er ermordet.

In der Entscheidungsstunde gelingt es Rollo's Beredsamkeit, das Herz der Rächerin zu rühren; ohne das rechtzeitige Eintreffen ihrer Mitverschworenen würde sie nicht genug Willenskraft besessen haben, seinen werbenden Worten zu widerstehen (Act V sc. 2). Nicht ohne Grund ist diese Scene verglichen worden mit König Richard's III. Werbung um Lady Anne.[1]) Hamlet's Worte: *Thus conscience does make cowards of us all* (Act III sc. 1, 83) enthalten die Quintessenz von Latorch's Antwort auf Rollo's Frage, was Gewissen sei: *A fear they tie up fools in, Nature's coward, / Palling the blood, and chilling the full spirits / With apprehension of mere clouds and shadows* (Act II sc. 1, p. 395).

The Lovers' Progress.[2]) — Unter den zahllosen Episoden eines so langatmigen und langweiligen Romanes, wie des Franzosen Henry D'Audiguier „Histoire tragi-comique de nostre temps. Sous les noms de Lysandre et de Caliste,“[3]) eine so glückliche Auswahl getroffen zu haben, dass sich als Resultat ein spannendes Drama ergibt, ist kein geringes Verdienst, und dieses Verdienst wird man den englischen Dramatikern bereitwillig zugestehen. Zwei Freunde, von denen der eine die Gattin des anderen liebt und auch von ihr geliebt, aber doch zurückgewiesen wird, — zwei Freunde, die mit gleicher

---

[1]) Cf. Seward's Bemerkung bei Dyce X 459.

[2]) Cf. Dyce vol. XI p. 1 ff. Lic. 1623, Dec. 6 als „The Wandering Lovers“ (?); gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XVI 193 ff.): *An alteration by Massinger from Fletcher;* Fleay (Chron. I 219): *Fletcher and Massinger* (*the alterer*).

[3]) Cf. Langbaine p. 211: *This Play is built on a French Romance written by M. Daudiguier, call'd Lisander and Calista.* Dyce XI 3 ff. bietet eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Romans, dessen editio princeps in das Jahr 1615 gesetzt wird.

Leidenschaft eine schöne Frau lieben und sich schliesslich in einem edelmütigen Wettstreit des Verzichtens überbieten — dieser doppelte Konflikt von Liebe und Freundschaft ist geschickt dramatisiert, in lebendigen Scenen, nicht ohne Schönheiten der Sprache. Den Vater der standhaften Calista, Dorilaus, in der Quelle eine farblose Persönlichkeit, hat Fletcher mit guter Wirkung in einen derb-humoristischen Alten verwandelt; die komische Figur des verliebten und feigen Hausverwalters Malfort ist eine freie Schöpfung des Dramatikers, [1]) welcher der Sentimentalität der Haupthandlung ein Gegengewicht geben wollte.

Unerfreulich kommt m. E. dasselbe Bestreben zur Geltung in der Wiedergabe einer schon bei dem französischen Autor ziemlich trivialen Geister-Episode. Auf einer Reise nach Italien erscheint dem Gatten der Calista, dem Cleander, welcher die zu eliminierende Grösse des novellistischen Rechenexempels ist, nächtlicherweile in einem Wirtshause ein Geist — der Geist des Wirtes, mit der Meldung, dass er ermordet und seine Leiche nicht bestattet worden sei. Cleander sorgt für die Beerdigung und erhält dafür von dem nochmals erscheinenden Geist das Versprechen, dass dieser ihm dereinst drei Tage vor seinem Tode ein Warnungszeichen geben würde — eine merkwürdige Variation des alten Motives von dem dankbaren Toten. [2]) Im Drama ist alles geschehen, diese

---

[1]) Ganz verdorben von dem Fortsetzer, dem diese Gestalt im 4. und 5. Akt sehr im Wege war.

[2]) Cf. über diese Sage Max Hippe, Herrig's Archiv LXXXI 141 ff. und H. Dutz „Der Dank der Toten in der englischen Literatur", Programm, Troppau 1894, 19 s. Auf die Gefahr hin, etwas in dem mir nicht erhältlichen Dutz'schen Programme vielleicht bereits Gesagtes zu wiederholen, möchte ich Hippe's Mittheilungen über die englischen Versionen der Sage ergänzen durch einen Hinweis auf George Peele's Märchenspiel „The Old Wife's Tale". Eumenides, die von dem Zauberer Sacrapant geraubte Delia suchend, zahlt die Bestattungsgebühren für die unbeerdigte Leiche eines quondam lustigen Zechbruders, namens Jack. Der Geist des dankbaren Toten gesellt sich zu Eumenides, bewirkt, dass seine leere Börse sich füllt, und bedingt sich als Lohn seiner guten Dienste die Hälfte aus von allem, was Eumenides während ihrer gemeinschaftlichen Fahrt gewinnen werde. Der Zauberer Sacrapant wird getötet, Delia befreit, Jack verlangt seine Hälfte. Eumenides

schwierige Scene jedes gespenstischen Reizes zu berauben. Cleander sitzt nicht allein vor dem Feuer — er zecht mit seinem spasshaften Schwiegervater Dorilaus; der Geist führt sich mit einem Trinklied ein, muss sich gegen die profanen Vertraulichkeiten des alten Zechers wehren, und hat schliesslich nicht einmal seine Ermordung zu melden, sondern nur die uninteressante Thatsache, dass er durch ein Versehen des Küsters in ungeweihter Erde begraben worden sei (Act III sc. 5)! Von dem Trinkliede des Geistes, in welchem Weltlust und Grabesleid eindrucksvoll zusammenklingen, abgesehen, lässt uns diese Scene tief in die dem Temperamente Fletcher's inhärente Nüchternheit blicken, welche ihn vollkommen unfähig machte, die Elemente des Übernatürlichen zu beherrschen.[1])

Mit viel besserer Wirkung, weit packender ist die zweite Erscheinung des Geistes in Scene gesetzt (Act IV sc. 2), dem übereinstimmenden Urteile der modernen Kritiker nach aber nicht von Fletcher, sondern von Massinger, und von diesem m. E. nach einem berühmten Muster. Cleander allein, lesend, der Geist, die Verkündung des Todes, der Aufschrei des entsetzten Cleander, der seine Freunde ruft und sie fragt, ob sie nichts gesehen hätten — dass nicht nur der spätere Leser, sondern auch der Verfasser dieser Scene an Cæsar's Geist gedacht hatte, der dem Brutus das nahe Verhängnis verkündet (Act IV sc. 3), scheint mir der Aufbau der Scene zu beweisen.

The Night-Walker; or, The Little Thief.[2]) — Eine tolle Mischung ernster und possenhafter Elemente, voll überflüssiger und zum Teil recht witzloser Intermezzi. Die ernste Handlung knüpft sich an die Person der jungen Maria: mit der Liebe zu Heartlove im Herzen, wird sie von ihrer Mutter

---

hebt wirklich sein Schwert gegen Delia; da enthüllt sich ihm der Geist und verschwindet.

[1]) Dyce hingegen (Account p. LXXIX) findet in dieser Scene *something which makes a near approach to the terrible.*

[2]) Cf. Dyce vol. XI p. 119 ff. Entstanden um 1615 (??), *lic. as corrected by Shirley 1633, May 11;* gedruckt 1640. Oliphant (ESt. XV 349 ff.), Fleay (Chron. I 197): *Fletcher and Shirley.*

gezwungen, sich mit dem alten Wucherer und Rechtsverdreher Algripe zu vermählen, bricht jedoch unmittelbar vor der Trauung bewusstlos zusammen und wird für tot gehalten. In der anderen Gruppe dominiert der kleine Dieb, die als Knabe verkleidete Alathe, welche zwei Leitmotive hat: erstens will sie den Hauptdieb, ihren Bruder Lurcher, vor allzu schlimmem Thun bewahren, wobei sie eine ganz sonderbare, ihre moralische Absicht nicht nur dem Bruder, sondern oft auch dem Leser verdeckende Methode befolgt; zweitens will sie sich ihres treulosen Bräutigams bemächtigen, der kein anderer ist als der alte Algripe. Mit diesem anfänglich so verächtlich geschilderten Menschen wird sie schliesslich vereinigt, ein in jeder Hinsicht unbefriedigender Schluss.

Maria, die durch ihren Scheintod einer verhassten Ehe entgeht und schliesslich mit dem geliebten Manne vereinigt wird, hat ein ähnliches Schicksal wie eine Heldin Bandello's, Elena genannt. Heimlich mit Gerardo vermählt, wird Elena von ihrem Vater einem anderen verlobt und stirbt vor Kummer. Gleichzeitig kehrt Gerardo von einer langen Reise zurück, öffnet das kaum geschlossene Grab, und in seinen Armen erwacht die Scheintote zu neuem Leben und Glück (Parte II Nov. 41).[1]) Bandello's Novelle wurde von François de Belleforest ins Französische übersetzt;[2]) die Möglichkeit, dass Fletcher die Erzählung kannte, ist somit eine doppelte. Aber für die zwischen Maria's Scheintode und ihrer Vereinigung mit Heartlove liegenden Ereignisse bot ihm, oder seinem Bearbeiter, die ernste Novelle keine Anhaltungspunkte.

Eine der Klammern, welche die schlecht gebauten Teile

---

[1]) Ähnliche Geschichten mit dem Motive der verhassten Heirat verzeichnet Liebrecht in seinem Aufsatze „Die Toten von Lustnau" (cf. Zur Volkskunde, Heilbronn 1879, p. 60 ff.; Landau „Quellen" p. 326 f.).

[2]) Cf. Le Quatriesme Tome des Histoires Tragiques . . . A Turin 1571; Hist. 62. In der 6bändigen, 1604 in Rouen gedruckten Ausgabe der HT. ist unsere Novelle die 64. Geschichte des 4. Bändchens (p. 400 ff.): *Un ieune homme ayant secretement espousé vne fille, fait le voyage de Baruth, cependant le pere la marie a vn autre, elle s'esuanouist et est mise en terre pour morte* etc.

des Stückes schlecht zusammenhalten, ist der Raub der scheintoten Maria. Lurcher und sein Page, die verkleidete Alathe, stehlen den Maria enthaltenden Sarg — Lurcher, weil er ihn für eine Silberkiste ansieht, Alathe, weil sie den Bruder durch diese Enttäuschung und den Anblick der Toten einzuschüchtern hofft. Das Motiv des Raubes einer Scheintoten, welche zum Entsetzen der Diebe erwacht, wird wohl manchem Leser ebenso bekannt erscheinen, wie mir; hoffentlich wird sich die mir nicht gegenwärtige Quelle bald bestimmen lassen.[1]) Zu den vielen Geschmacklosigkeiten dieses hastig ergänzten Stückes gehört es, dass die neubelebte Maria in das Kostüm einer Walliserin gesteckt ist und diese lieblichste Gestalt des ganzen Dramas in den drei letzten Akten das lächerlichste Kauderwelsch reden muss.[2])

Bei zweien der possenhaften Intermezzi werden wir an ähnliche Episoden älterer Fletcher-Stücke erinnert. Wildbrain verfolgt im Dunkeln den Kutscher Toby mit Liebesanträgen (Act II sc. 2, p. 151f.), wie Beaufort den in Frauenkleider gesteckten Lakaien des „Noble Gentleman" (Act IV sc. 3, vol. X p. 170); Lurcher und Alathe entwenden dem Leichtfusse Wildbrain und seinen Kumpanen die beim Glockenläuten abgelegten Kleider (Act IV sc. 3f.), wie die Sekundanten den „Little French Lawyer" und seinen Gegner der Kleider beraubt hatten (Act IV sc. 4, vol. III p. 532 ff.) — das Frieren der Bestohlenen ist in beiden Stücken der Hauptspass der Situation.

Love's Pilgrimage.[3]) — Wie längst bekannt, die Dra-

---

[1]) Gewöhnlich ist es ein räuberischer Totengräber, welcher der Scheintoten zu neuem Leben verhilft (vgl. Liebrecht l. c. p. 60). Vielleicht ist die Variation unseres Dramas eine Erfindung Fletcher's oder seines Bearbeiters.

[2]) Ward II 226: [*Maria's*] *disguise as a Welsh serving-girl recalls that of Luce as a ‚Dutch frow' in the ‚London Prodigal'.* Luce's kurze Verkleidung ist aber viel besser motiviert und wirkt nicht störend.

[3]) Cf. Dyce vol. XI p. 215 ff. Entstanden 1612 (??), *renewed* 1635; gedruckt 1647. Oliphant (ESt. XV 346 ff.): *The play is Fletcher's and Beaumont's, altered by Massinger and Jonson;* Fleay (Chron. I 193 f.): *Fletcher altered by Jonson and perhaps Webster.*

matisierung einer der „Novelas Exemplares“ des Cervantes, betitelt: *Las dos Donzellas.*[1]) Manchmal hat sich der Dramaturg so eng an den Text der Vorlage angeschlossen, dass beim Lesen, ohne die erklärenden Bewegungen der Schauspieler, die Kenntnis der Quelle dem Verständnis förderlich ist.[2]) Die Handlung zeigt im Drama wenig neue Elemente, freier sind die Charaktere behandelt. Die drei Väter, in der Quelle ohne Individualität, sind in wirksame Bühnenfiguren verwandelt; die Gestalt der Theodosia ist dadurch gehoben, dass sie der Dramatiker höchst nachdrücklich ihre *chastity* beteuern lässt (Act I sc. 2) — eine Beteuerung, zu der sie in der Novelle nicht mehr berechtigt war; der Verführer Marc-Antonio hingegen hat den chevaleresken Anstrich der Erzählung gänzlich verloren, erscheint als ein brutaler Wüstling, der noch eine dritte Frau, die Gattin seines edlen Gastfreundes, versucht, und den schliesslich nur die Todesangst — es wird ihm vorgespiegelt, seine unbedeutende Wunde sei lebensgefährlich — reuig stimmt. Possenreisserei zur Unzeit, ein ganz burlesker Schluss verdirbt auch die Wirkung der pathetischen Scene des letzten Aktes, in welcher sich Philippo und die verlassene Leocadia finden.

Für die realistischen Wirtshausscenen des ersten Aktes sind starke Anleihen bei Ben Jonson's auf der Bühne verunglücktem Schauspiele „The New Inn“ gemacht; vielleicht hat Ben Jonson selbst diese Einschaltungen vorgenommen.[3])

The two Noble Kinsmen. — Im Gegensatz zu der noch nicht endgiltig beantworteten Verfasser-Frage bietet die Bestimmung der Quelle bei diesem Drama[4]) nicht die mindeste

[1]) Cf. Langbaine p. 211.

[2]) Theodosia's Frage: *Why were these holes left open?* (Act III sc. 2, p. 272) z. B. wird dem Leser erst durch *las ventanas de vuestras orejas* des Originals erklärt.

[3]) Cf. Dyce XI pp. 226 f., 238 f.; Gifford's Jonson vol. V pp. 360, 379.

[4]) Cf. Dyce XI p. 325 ff. Lic. 1634, April 3; gedruckt 1634. Oliphant (ESt. XV 323 ff.): *Originally by Fletcher and Shakespeare (c. 1612—13), altered after Fletcher's death by Massinger;* Fleay (Chron. I 191): *Fletcher and Beaumont wrote the play c. 1611; before Fl.'s death it was revised slightly.*

Schwierigkeit. Schon im Prologe des ersten Druckes von 1634 ist Chaucer als Gewährsmann genannt und gepriesen, und das Drama ist seiner berühmten Quelle, der Chaucer'schen *Knightes Tale*, nicht unwürdig.[1] Ebenso lebensvoll, wie die epischen, sind die dramatischen Vettern; manchmal, besonders in den Waldscenen vor ihrem Zweikampf (Act III sc. 1, 3 und 6), ist die Mischung von Freundschaft und Eifersucht eine noch kunstvollere, der Konflikt mit noch grösserer psychologischer Feinheit und Wahrheit zur Geltung gebracht als in dem naiveren Epos. Viel plastischer tritt uns aus dem Drama die liebliche Emilia entgegen, die bei Chaucer eine sehr passive Rolle hat.

Neben Chaucer ist als Hauptgewährsmann kein Geringerer als Shakespeare zu nennen: von ihm sind auch Charaktere und Situationen geborgt, aber diese Imitationen verdienen kein Lob, in einem Falle sogar den schärfsten Tadel. Eine empörende Profanation des Ophelia-Typus ist die Gestalt der Tochter des Kerkermeisters. Ophelia singt im Wahnsinn verliebte lose Lieder — wie plump ist dieser psychologische Meisterzug nachgeäfft von dem Plagiator, der für sein verrücktes Mädchen gar nicht genug Zoten finden kann! Weit weniger anstössig, aber doch ohne jeden neuen Reiz sind die Entlehnungen aus „Love's Labour's Lost“, dessen Holofernes der Vorfahr des Dorfschulmeisters Gerrold ist, und aus „Midsummer-Night's Dream“, dessen schauspielernde Handwerker in unserem Drama von den vor Theseus tanzenden Bauern vertreten sind.[2] Die Scene, in welcher der Kerkermeister und der Doktor nebst dem Freier versteckt das wahnsinnige Mädchen beobachten (Act IV sc. 3), steht vollkommen unter dem Einfluss der Macbeth-Scene, welche uns die von Doktor und Kammerfrau beobachtete, nachtwandelnde Lady zeigt (Act V sc. 1). Zuerst ein Gespräch der Beobachter —

[1]) Harold Littledale hat sich in dem Ergänzungsbande seiner Ausgabe des Dramas, *Part II: General Introduction and List of Words* (New Shakespeare Soc., London 1885), § 1—8 etwas eingehender mit der Quellenfrage beschäftigt und eine Beeinflussung durch ältere Dramatisierungen desselben Stoffes mit Recht in Abrede gestellt.

[2]) Cf. Ward I 467.

dann Erscheinung und Reden der Kranken mit Zwischenbemerkungen der Beobachter — Schluss: Gespräch der Beobachter: die Anordnung ist in beiden Scenen dieselbe. [1])

In der schwierigen Verfasser-Frage, bei welcher, da es sich um Shakespeare handelt, doch Farbe zu bekennen ist, geht meine Ansicht dahin, dass an ein gemeinschaftliches Arbeiten Shakespeare's und Fletcher's unter keiner Bedingung zu denken ist. Finden sich wirklich echte Shakespeare-Stücke in dem Drama, was ich nicht zu bestreiten wage, so kann ich mir ihre Existenz nur mit der Annahme erklären, dass Fletcher als berühmtester Dramaturg seiner Zeit ein Shakespeare'sches Fragment in die Hände bekommen und auf seine Weise ergänzt hat. Dass der uns überlieferte Text Shakespeare's Sanktion nie erhalten haben würde, ist mir bei den „Two Noble Kinsmen" ebenso unzweifelhaft, wie beim „Pericles".

Die erzählende Prosa der Spanier und Italiener hat der englischen Dramatiker-Gruppe, deren Werke unter der Flagge Beaumont und Fletcher segeln und als deren Hauptvertreter uns Fletcher zu gelten hat, die Mehrzahl der Stoffe geliefert, welche bis jetzt auf ihre Quellen zurückgeführt worden sind. Unter den spanischen Gewährsmännern dominiert Cervantes, dessen Schriften Fletcher wohl im Urtext lesen konnte; immerhin ist es beachtenswert, dass sich bei der Besprechung des Dramas „The Island Princess" das Vorhandensein der ersten französischen Übersetzung der „Novelas Exemplares" in Fletcher's Bücherei mit vollkommener Sicherheit feststellen liess (vergl. oben p. 99 f). Höchst wahrscheinlich kam Fletcher in den französischen Übersetzungen schneller vorwärts, als in den spanischen Texten, und bei der geradezu fieberhaften Hast, welche Fletcher's Produktion kennzeichnet, dürfen wir gewiss annehmen, dass er zumeist den kürzeren Weg gewählt hat.

Dieser Beobachtung entsprechend bemerken wir bei der Betrachtung der von Fletcher benützten italienischen No-

[1]) Cf. Littledale, l. c. § 62.

vellen ein Vorherrschen der von Painter ins Englische übertragenen Geschichten. Damit will ich keineswegs behaupten, dass Fletcher der italienischen Sprache unkundig war, es kommt mir nur darauf an, zu betonen, dass sich Fletcher bei der Wahl seiner Stoffe oft von dem „Palace of Pleasure" bestimmen liess, mit Vorliebe aus der ihm am leichtesten zugänglichen Quelle schöpfte.

Zu diesen unmittelbaren oder mittelbaren spanischen und italienischen Einflüssen kommt als dritter die Dichtung der Dramatiker bestimmender Faktor die mächtige vorbildliche Wirkung Shakespeare's. Bewusst oder unbewusst, willig oder widerwillig werden die jüngeren Dramatiker immer wieder in den Zauberkreis ihres grossen Vorgängers gezogen, lenken sie bei bestimmten Situationen immer wieder unwillkürlich in die von der Meisterhand vorgezeichnete Bahn ein. In meiner Darstellung sind nur die bereits von anderen und die von mir neu ermittelten Situationsähnlichkeiten berücksichtigt, und nebenbei eine grosse Anzahl von noch nicht bemerkten Wort- und Gedanken-Reminiscenzen verzeichnet worden; es besteht die Hoffnung, dass bald eine Zusammenfassung aller Shakespeare-Anklänge, einschliesslich des in den Ausgaben, Shakespeare-*Allusion-Books* und anderen Ortes verstreuten Materials, erscheinen wird. Dann wird sich noch klarer erkennen lassen, dass Shakespeare für die jüngeren Dramatiker das war, was Richard Wagner für die modernen Musiker ist — ein leuchtendes Vorbild und eine Gefahr.

Für die Chronologie der Dramen hat mir mein Quellenstudium keine neuen Gesichtspunkte gegeben. Auch für die tausend Schwierigkeiten in sich bergende Verfasserfrage kann ich nichts Förderndes beibringen.

Bei der Vergleichung der Fletcher'schen Dramen mit den Quellenschriften hat man gewiss oft Anlass, in Wahl und Ausbau die geschickte Hand des Dramaturgen zu bewundern, die Sicherheit der Technik zu loben. Nicht minder häufig aber wird man sich durch die sittliche Unsicherheit und Verschrobenheit des Dramatikers zu lebhaftem Proteste angeregt fühlen. Allzu oft bringt es Fletcher zuwege, äusser-

lich anständiger und innerlich viel unsittlicher zu sein als sein Gewährsmann. Irgend eine in der Quelle mit kurzen und nackten Worten gemeldete Immoralität oder Brutalität wird von ihm abgeschwächt, es kommt in seinen Dramen nicht wirklich zur Notzucht, zum Akte des Ehebruches, aber die vorausgehenden Situationen sind mit einem so empörenden Verweilen bei den schlüpfrigsten Einzelheiten, mit einer so krankhaften Lüsternheit geschildert, dass sie tausendmal anstössiger und gefährlicher wirken, als die rohe Thatsache der Quelle. Und die Frauen, welche Fletcher's Hand am Rande des Abgrundes festhält, hat er vorher mit so viel Schmutz beworfen, dass sie unsere Augen noch mehr beleidigen, als die Opfer der Novellen, deren schweres Schicksal unser Mitleid weckt. Unsere Achtung vor dem Menschen Fletcher kann durch die vergleichende Prüfung seiner Quellen nicht erhöht werden: wir erhalten bei dieser lockenden Beschäftigung allzu viel Beweise seiner Schwäche dem Publikum gegenüber, allzu tief lässt sie uns in den schwersten Schaden seiner Seele blicken — in seine Unfähigkeit, an weibliche Reinheit zu glauben, und ihr eine würdige und zugleich menschlich wahre Verkörperung zu geben.

Anhang.

1) Thomas Heywood und Painter's „Palace of Pleasure."

The Royal King and the Loyal Subject.[1]) — Zwei Handlungen: in der Haupthandlung wetteifert ein namenloser König von England mit seinem Lord Marshal in Grossmütigkeit; ein Wettkampf, der für den loyalen Unterthanen nicht ohne Gefahren ist, ihn schliesslich aber neben den Thron des Königs stellt. Der Marschall ist, sozusagen, der angreifende Teil, indem er auf seine eignen Kosten dem König jede Unannehmlichkeit zu ersparen versucht. Beim Schachspiel verliert er freiwillig; im Tournier lässt er sich von dem Sohne des Königs besiegen, um das Herz des Vaters zu erfreuen; wie des Königs Pferd auf der Jagd seine Hufeisen verliert, heisst der Marschall schnell seinem eigenen Pferde die Eisen abnehmen, damit das Lieblingspferd seines Herrn beschlagen werden kann, doch wird seine Höflichkeit in diesem Falle übertrumpft von dem König, der ihm das geschonte Pferd schenkt. Der König verliert die Geduld, entsetzt den allzu verbindlichen Marschall seiner Würden, verbannt ihn und lässt dem Verbannten nach einiger Zeit befehlen, seine schönste Tochter an das Hoflager des Königs

---

[1]) Cf. Collier's Ausgabe vol. II p. 1 ff.; Fleay (Chron. I p. 300): *It was, I feel sure, the „Marshal Oscric" of 1602, Sept., by Heywood and Went. Smith, rewritten in consequence of the revival of Fletcher's „Loyal Subject", 1633, Nov.*

zu senden. Nach vielen Schwankungen wiegt die unerschütterliche Ergebenheit des Unterthanen den Zorn des Fürsten auf, und alle Differenzen lösen sich: der König und sein Sohn heiraten die beiden Töchter des Lord Marshal, während dieser selbst des Königs Tochter zur Gattin erhält. Dieser Teil der Handlung, dessen Quelle bis jetzt noch nicht bestimmt worden ist, und in welchem man eine „spezifisch englische oder national germanische“ Ausführung des Vorwurfes der Vasallentreue erkennen wollte,[1]) ist in allen Einzelheiten einer italienischen Novelle entlehnt, in welcher der Perserkönig Artaxerxes und sein *senescalco* Ariabarzane die Hauptgestalten sind. Aus Bandello (I 2) ist die Novelle in Painter's „Palace of Pleasure“ (II 4) übergegangen und der Wortlaut der englischen Übersetzung lässt sich manchmal in Heywood's Versen wiedererkennen, so besonders in der Erzählung von dem Falken, welcher einen Adler, den König der Vögel, tötete und deshalb von seinem Herrn, einem persischen König, zuerst gekrönt, dann aber als Verräter enthauptet wurde. [2]) Die wesentlichste Änderung des Dramatikers ist, dass er die dem Marschall feindlichen Höflinge mehr in den Vordergrund geschoben hat; die einzelnen Episoden des Edelmutswettstreites entsprechen sich auf das vollkommenste.

Die unbedeutende Nebenhandlung beruht auf einem beliebten Schauspiel-Motiv: Sichtung der wahren und falschen

---

[1]) Cf. Rapp p. 49.

[2]) Painter (cf. Jacobs' Reprint vol. II p. 198) erzählt: *Within a while they sprang a Hearon, and the Kynge commaunded that one of the faulcons which was a notable swift and soaring Hauke, should be cast of to the Hearon . . . As the Hauke . . . was about to seaze vpon the hearon, he espied an Egle: the stoute Hauke seeing the Egle . . . fiercelg attempted to seaze vpon her . . . In the ende the good Hauke . . . agayne seazed vpon the Egle's neck, and wyth her beake strake her starke dead* etc. etc. Heywood's metrische Version lautet: *The great Sophy, once / Flying a noble falcon at the heron, / In comes by chance an eagle sousing by, / Which when the hawk espies, leaves her first game, / And boldly ventures on the king of birds. — Long tugg'd they in the air, till at the length / The falcon better breath'd, seiz'd on the eagle, / And struck it dead . . .* (Act V sc. 5, p. 81).

Freunde durch vorgespiegelte Armut. Die Liebe der Lady Mary Audley bewährt sich; glücklich führt Captain Bonville die treue Braut heim. Die Moral und Unmoral dieses Zwischenspiels sind in gleich aufdringlicher Weise zur Geltung gebracht.

A Woman killed with Kindness.[1] — Zwei vollkommen getrennte Handlungen: eine Tragödie und ein Schauspiel. Eine Ehebruchs-Tragödie, die sich im Gegensatz zu zahllosen ähnlichen Konflikten unblutig löst. Weder die sündige Frau noch ihr Buhle werden von der Rache des gekränkten Gatten tödlich getroffen: Mrs. Frankford wird auf ein Landgut verbannt, wo sie sich in Reue und Sehnsucht verzehrt, den Verführer Wendoll lässt der Gatte ungestraft entfliehen. Als Entdecker des sträflichen Verhältnisses erscheint ein dem betrogenen Ehemann treu ergebener Diener, Namens Nicholas. — Im Schauspiel stehen sich zwei junge Edelleute feindlich gegenüber. Der eine verarmt, wird ins Schuldgefängnis geworfen, jedoch bald wieder befreit, weil sein Feind den Gläubiger befriedigt hat, aus Liebe zu der schönen Schwester des Verarmten. Diesem bleibt nur ein Mittel, dem Feinde Grossmut mit Grossmut zu vergelten, er selbst führt seine Schwester ihrem Verehrer zu. Aber der Befreier bekundet abermals seine vornehme Gesinnung, nicht als Geliebte, sondern als seine Gattin nimmt er das schöne Mädchen auf.

Die Quelle der Tragödie ist noch nicht gefunden, die des Schauspiels wohl noch nicht ganz richtig bestimmt worden. Ich

---

[1]) Cf. Collier vol. II p. 93 ff. Aufgeführt 1603; gedruckt 1607. Das älteste Beispiel, welches Ward II 114 für die Redensart des Titels citiert, entstammt Shakespeare's „Taming of the Shrew“. Wesentlich früher ist mir diese Redensart in einem Sh. wohlbekannten Werke begegnet, in dem 1582 gedruckten „Heptameron of Ciuill Discourses“ des George Whetstone (cf. Studien p. 33 ff.), wo Sh. den Rohstoff für „Measure for Measure“ gefunden hatte. Bei einem Disput über die Nachteile einer grossen Altersverschiedenheit der Ehegatten, am 6. Tage, bemerkt Soranso, dass eine reiche alte Witwe doch nicht so übel wäre, er würde sie gut behandeln bis ans Grab: *You will kill her with kindnesse* (*quoth Maria Belochye*). *Yea, Madam,* (*q. Soranso*) *if her nature be so froward, as to die with good usage.*

bezweifle nicht, dass Heywood den Stoff beider Handlungen demselben Werke entlehnte, welches ihm die Hauptintrige seines Dramas „The Royal King and the Loyal Subject“ geliefert hatte (cf. p. 134): dem Painter'schen „Palace of Pleasure“. In der achtundfünfzigsten Novelle des ersten Bandes, überschrieben: *A President of Grenoble aduertised of the ill gouvernement of his wife, took such order, that his honestie was not diminished, and yet reuenged the fact,* [1]) ist erzählt, dass die Gattin dieses alternden Präsidenten ein Liebesverhältnis mit einem jüngeren Manne anknüpfte, dass ein dem Präsidenten treu ergebener Diener ihre Sünde entdeckte und seinem Herrn verriet, dass der betrogene Gatte das Liebespaar in flagranti überraschte, aber gleichwohl, um jeden öffentlichen Skandal zu vermeiden, den Buhlen ungestraft entrinnen liess und auch das Weib zunächst schonte. So weit stimmen Novelle und Drama in ihrer Handlung vollkommen überein, und es ist ausserdem bemerkenswert, dass Heywood den Namen des Geliebten der Präsidentenfrau, Nicholas, dem treuen Diener des Mr. Frankford beigelegt hat. Die der Novelle eigentümlichen Elemente sind, dass der Präsident die Ehre seiner Gattin auch dem Diener gegenüber zu retten weiss, und dass er die schuldige Frau späterhin vergiftet. Der ergreifende Schluss des Dramas, das sühnende Leiden und Sterben der Sünderin und die schliessliche Versöhnung der Gatten, sind somit Heywood's Schöpfung und für uns ein Beweis der Weichheit und Tiefe seiner Begabung, die sich leider in überhasteter Produktion erschöpfte.

Die Novelle, auf welcher die Handlung des Nebenspieles beruht, steht im zweiten Bande des „Palace of Pleasure“ an

---

[1]) Cf. Jacobs vol. II p. 101 ff. Painter hat diese Novelle dem Heptameron (IV 6) der Marguerite de Valois entlehnt. Zu den bei Jacobs vol. I p. LXXIX (wo für Bandello I 35 zu setzen ist: I 11), bei Dunlop-Liebrecht p. 299 und in Landau's „Beiträgen“ p. 86 verzeichneten ähnlichen Geschichten verweise ich noch auf „Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis de feu Bonaventure Des Periers . . .. A Lyon, Par Guillaume Rouille MDLXI“, p. 233: *De l'inuention d'vn mary, pour se venger de sa femme.* Des Periers erzählt die schliessliche Rache des Gatten genau nach Giraldi Cinthio's Bericht (Hecat. III 6

dreissigster Stelle, überschrieben: *A Gentleman of Siena, called Anselmo Salimbene, curteously and gently deliuereth his enemy from death. The condemned party seeing the kinde parte of Salimbene, rendreth into his hands his sister Angelica, with whom he was in loue, which gratitude and curtesie, Salimbene well markinge, moued in Conscience, woulde not abuse hir, but for recompence tooke hir to his wyfe.*[1]) Diese langatmige Überschrift zeigt uns genügend, wie vollkommen Novelle und Drama in ihren Hauptmotiven übereinstimmen. Painter hat die Novelle aus Belleforest übersetzt,[2]) welcher nach Bandello I 49 gearbeitet hat, Bandello's Vorlage hinwieder war die 1511 veröffentlichte Novella des Bernardo Ilicini von Siena,[3]) welcher die ausführlichste Fassung dieser vermutlich eine Thatsache verherrlichenden Geschichte niedergeschrieben hatte.[4])

2) Cyril Tourneur's Tragödien.

The Atheist's Tragedy; or, The Honest Man's Revenge. — Von den zwei mit ungeheueren Lastern beschwerten Hauptgestalten dieses Dramas[5]) ist der Mann, der Mörder und Atheist D'Amville, möglicherweise ein von Tourneur selbstgeschaffener Charakter, der eine grosse innere Verwandtschaft mit Marlowe's himmelstürmenden Verbrechern besitzt; das Weib hingegen, die dirnenhafte Levidulcia, ist nicht ohne

[1]) Cf. Jacobs vol. III p. 288 ff.

[2]) Über eine andere elisabethanische Version dieser Novelle cf. Studien p. 14.

[3]) Cf. Raccolta de' Novellieri Italiani vol. XV (Milano 1815) p. 3 ff. Diese Novelle des Ilicini wurde von John Addington Symonds „Shakspere's Predecessors in the English Drama" (London 1884) p. 462 als Heywood's Quelle bezeichnet, eine Angabe, welche Symonds wiederholt hat in seinem sehr wenig Neues bietenden Aufsatze: *On the Relation of Painter's „Palace of Pleasure" to the English Romantic Drama*, Fortnightly Review 1891, vol. LVI p. 242. Er hat damit den Ursprung der Geschichte vollkommen richtig bestimmt; die Painter'sche Version, Heywood's unmittelbare Vorlage, ist ihm entgangen.

[4]) Cf. Landau „Beiträge" p. 59 f.

[5]) Gedruckt 1611; Fleay (Chron. II 263) will die ersten Aufführungen in das Jahr 1603 setzen, sehr fraglich.

Grund als eine Nachahmung von Marston's „Insatiate Countess“ bezeichnet worden [1]): das ausschweifende Leben, die schliessliche Reue und das tragische Ende (Hinrichtung bei Marston, Selbstmord bei Tourneur, Act IV sc. 5) hat Levidulcia mit der Gräfin Isabella gemein. Aber die mit Schelmen und Kupplern vertraute Levidulcia ist noch widerlicher, und während die masslose Leidenschaft der Gräfin sie von Anfang an zu einer tragischen Gestalt stempelt, besteht jene gewandt verliebte Abenteuer komischer Färbung, die ihrem Selbstmord jede innere Wahrscheinlichkeit rauben. Eine Frau, die ihrem Gatten die Anwesenheit von zwei Liebhabern mit durchtriebener Schlauheit harmlos zu deuten weiss (Act II sc. 5), verdient kein tragisches Ende. Wie längst festgestellt, hat Tourneur die Finte, zwei Liebhaber als Verfolgten und Verfolger zu erklären, dem „Decameron“ (VII 6) [2]) oder einer der älteren englischen Versionen der Novelle Boccaccio's [3]) entlehnt.

The Revenger's Tragedy. — Auch für dieses Werk Tourneur's [4]) ist noch keine Quelle der verwickelungsreichen Handlung nachgewiesen worden. Wahrscheinlich ist an eine einheitliche Quelle überhaupt nicht zu denken, die Tragödie

---

[1]) Cf. Collins' Ausgabe vol. 1 pp. XXXVI f. und 165. Fleay (Chron. II 81) gibt für Marston's Drama vermutungsweise das Jahr 1604 an, doch halte auch ich die umgekehrte Reihenfolge für die wahrscheinlichere.

[2]) Cf. Langbaine p. 505. Nicht die ganze Tragödie, wie Fleay's Notiz l. c. p. 263: *founded on Boccaccio's Dec. VII 6* vermuten lässt, sondern nur diese einzige Scene beruht auf Boccaccio; für die hochtragische Haupthandlung ist keine Quelle bekannt. Der heuchlerische Puritaner Snuffe verkleidet sich als Geist, um sich ungestört und ungestraft mit seiner Geliebten vergnügen zu können (Act IV sc. 3; p. 109), wozu der Herausgeber bemerkt: *Tourneur was probably indebted for this particular kind of humour to ‚Merrie Boccace‘* (p. 164). Er wird dabei vermutlich an den als Erzengel maskierten Frate Alberto gedacht haben (Dec. IV 2), dessen erotische Abenteuer in England sehr bekannt waren (vgl. Studien p. 82); aber die Ähnlichkeit ist eine ganz flüchtige, von einer Täuschung des Weibes ist im Drama nicht die Rede.

[3]) Cf. Studien p. 83.

[4]) Cf. Collins vol. II p. 1 ff. Gedruckt 1608.

berührt mich wie die Arbeit eines begabten jungen Dramatikers, dessen Seele so voll von den Eindrücken der grossen elisabethanischen Tragödien war, dass er sie in seinen Selbstbethätigungen unwillkürlich reproduzierte. Motive der älteren Blut- und Rache-Tragödien sind mit neuen Gräueln zu einem schrecklichen Ganzen verbunden, in welchem die Grenzen des Lächerlichen nicht immer glücklich vermieden sind. Die Dichterstimme besitzt erschütternde Accente, aber unkünstlerisch forciert, schlägt sie oft gerade bei der Bildung des entscheidenden Schlusstones hässlich um. Der kraftvolle Monolog, in welchem sich der Bastard Spurio zur schwersten Sünde gegen seinen Vater anspornt, schliesst mit einer abgedroschenen Zote (Act I sc. 2, p. 23); die Klage des Gatten um sein entehrtes, freiwillig gestorbenes Weib schliesst mit einem faden Witz auf Kosten der Frauen im allgemeinen (Act I sc. 4, p. 38); Vindice, der listige Rächer, liefert sich im letzten Akt durch eine dumme Prahlhanserei selbst dem Henker aus (p. 148).

In der ersten Scene des Dramas erscheint Vindice, dessen Gestalt das ganze Stück beherrscht, mit dem Schädel seiner von dem Herzog vergifteten Braut Gloriana, Rache schwörend — eine Introduktion, welche allerdings stark an den Anfang von Chettle's Rache-Tragödie „Hoffman; or, the Revenge for a Father" erinnert. [1]) Clois Hoffman und Vindice sind auf einen Ton gestimmt, mit rücksichtsloser, vor keiner Blutthat zurückscheuender Energie streben sie nach dem Ziel ihrer Rache. Und die beiden Rächer haben ausserdem auch noch die Ähnlichkeit, dass sie, scheinbar im schroffen Gegensatz zu dem Zauderer Hamlet stehend, doch nur Spiegelungen des Dänenprinzen sind: Shakespeare's Einfluss kommt bei Tourneur ebenso stark zur Geltung wie bei Chettle. Häufig werden wir in Gedanken und in Worten an Hamlet, durch die Episode des jüngeren Sohnes der Herzogin an „Measure for Measure" erinnert, [2]) und der Bastard Spurio, welcher

---

[1]) Cf. Collins, l. c. p. 151.

[2]) Cf. ib. vol. I p. XLI: *The younger brother . . . is a close copy of Claudio in „M. for M."* Diese Behauptung geht zu weit.

seinen Vater, den Herzog, und seinen legitimen Bruder hasst und mit der Herzogin buhlt, verdankt m. E. seine Existenz dem Bastard Edmund im „King Lear." Bei Vindice's grotesk-grau-[illegible] Manöver mit dem Totenkopf seiner Braut, den er mit Gift bestreicht, damit sich der alte Herzog an ihm zu Tode küsse (Act III sc. 5, p. 82 ff.), fallen uns die vorsorglich vergifteten Lippen der sterbenden Perseda ein, von welchen sich Soliman den Tod küsst, in Kyd's „Soliman and Perseda" (Act V). Der tote Herzog wird von seinen Mördern Vindice und Hippolito wie lebend aufgestellt und nochmals erstochen (Act V sc. 1, p. 129 ff.), eine Geschmacklosigkeit, welche gegenüber der Verwendung des erwürgten Mönches in Marlowe's „Jew of Malta" (Act IV) durch seine Mörder Barabas und Ithimore noch eine Steigerung aufweist.

Der allen Lockungen des Prinzen Lussurioso widerstehenden Schwester des Rächers, der keuschen Castiza, ist eine habgierige und kupplerische Mutter an die Seite gestellt, die sich bemüht, ihre Tochter den Wünschen des Versuchers willfährig zu machen. Dasselbe Verhältnis von Mutter, Tochter und vornehmem Werber finden wir in einer Novelle des Giraldi Cinthio, Hecatommithi Deca IV Nov. 3, nur handelt Lucilla's Mutter, trotz aller Beschönigungsversuche des rührseligen Erzählers, noch weit schändlicher, weil sie ihre Tochter schlafend dem Herzog preisgibt. Im weiteren Verlauf hat diese Episode des Dramas mit der Novelle noch den Sieg der Tugend gemein, alle Nebenumstände sind verschieden. Tourneur konnte die italienische Novelle auch in einer englischen Übersetzung gelesen haben, sie steht in *Riche his Farewell to Militarie profession* vom Jahre 1581 als dritte Erzählung. [1])

---

[1]) Näheres über diese kleine Novellen-Sammlung, auf welche wir beim Quellen-Studium wiederholt zurückgeführt werden, in Studien p. 48 ff.

3) Philip Massinger und Painter's „Palace of Pleasure".

The Maid of Honour. [1] — Bertoldo, der natürliche Bruder des Königs Roberto von Sizilien, ist im Kriege von den Soldaten der Herzogin von Sienna gefangen genommen worden, und sieht sich, da sein königlicher Bruder ihn nicht loskaufen will, von lebenslänglicher Haft bedroht. Da tritt eine von ihm geliebte und ihn liebende Jungfrau, die schöne und sittenstrenge Camiola, für ihn ein, sie bezahlt das geforderte, ungeheure Lösegeld, unter der Bedingung, dass er sie eheliche. Mit tausend Freuden willigt Bertoldo ein, aber schon wenige Stunden nach seiner Befreiung wird er von einer unerwarteten Gunst des Schicksals, von der plötzlichen Liebe der Herzogin Aurelia von Sienna, die sich ihm geradezu an den Hals wirft, so geblendet, dass er Ehre und Liebe vergisst und sich der Herzogin verlobt. Unmittelbar vor der Trauung verkündet Camiola seinen Treubruch, der König und die Herzogin erkennen ihre Rechte an, Bertoldo selbst liegt in Reue und neu erwachter Liebe zu ihren Füssen — aber die Jungfrau kann seine Falschheit nicht vergessen, sie versagt sich ihm und entsagt der Welt. Sie nimmt den Schleier.

Die bis jetzt noch nicht bestimmte Quelle fliesst in der Nähe, an oft besuchter Stelle: Massinger hat eine Novelle Painter's dramatisiert, die zweiunddreissigste Novelle des zweiten Bandes, überschrieben: *A Gentlewoman and Wydow called Camiola of hir owne minde Raunsomed Roland the Kyng's Sonne of Sicilia, of purpose to haue him to hir Husband, who when he was redeemed vnkindly denied hir, agaynst whom very Eloquently, she Inueyed, and although the Law proued him to be hir Husband, yet for his vnkindness, shee vtterly refused him.* [2] Mas-

---

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 1 ff. Nach Fleay (Chron. I 213): *Probably written before 1622;* gedruckt 1632.

[2]) Cf. Jacobs vol. III p. 354 ff. Als vermutlichen Gewährsmann Painter's habe ich in den ‚Studien' p. 9 Baptista Campofulgosus bezeichnet, mit der Bemerkung, dass Painter noch eine andere Quelle benützt haben müsse. Inzwischen ist Painter's einzige Quelle richtig bestimmt worden von Marcus Landau in seiner Besprechung der ‚Studien', Koch's Zeitschrift vol. VI n. F. p. 414. Painter bietet eine

singer's wesentlichste Änderungen betreffs der beiden Hauptpersonen sind, dass Camiola bei ihm Jungfrau, nicht Witwe ist, dass sich das Paar schon vor Bertoldo's Missgeschick liebte, und die überraschende Schlusswendung. Leider hat der Dramatiker versäumt, eine vollkommene Harmonie zwischen seinen Änderungen und dem ihm überlieferten Stoffe herzustellen. In der ersten, von ihm frei entworfenen Scene der Liebenden dringt Bertoldo auf Verheiratung, während Camiola's Frömmigkeit die Lösung seines Gelübdes als Malteser Ritter scheut (Act I sc. 2, p. 22 ff.) — nichtsdestoweniger lässt Massinger später Camiola durch ihren Zwischenhändler Adorni den Ehekontrakt ausdrücklichst stipulieren (Act III sc. 3, p. 69; IV 3 p. 76; V 1 p. 95), weil die Witwe in der Novelle, die vorher keine Beziehungen zu Roland gehabt hatte, die Ehe fordern, als eine *conditio sine qua non* kontraktlich feststellen lässt. Von diesem die Vornehmheit ihres Wesens schädigenden Fehler des Dichters abgesehen,[1]) ist Massinger's Camiola eine edle, fesselnde Erscheinung.

Die wichtigste der von Massinger neu geschaffenen Gestalten ist die Herzogin Aurelia von Sienna, ihre plötzliche Gunst erklärt Bertoldo's Undankbarkeit, welche in der Novelle nicht motiviert ist. Die Art und Weise, wie Massinger diese Herzogin Aurelia in die Handlung eingreifen lässt, erinnert höchst auffällig an die Rolle der gleichnamigen Schwester des römischen Kaisers Carinus in dem Drama „The Prophetess“, der herrschenden Ansicht nach von Fletcher und Massinger verfasst.[2]) Wie Bertoldo an Camiola, ist auch Diocles durch ein Eheversprechen an Drusilla, die Nichte seiner Wohlthäterin Delphia, gebunden,[3]) und erweist sich ebenso pflichtvergessen, wie sich ihm die Prinzessin Aurelia

---

genaue Übersetzung von Boccaccio's Bericht in seinem Kompendium „De Mulieribus Claris“: *De Camiola Vidua* Cap. CIII (Bernae MDXXXIX).

[1]) Mit richtigem Gefühl hat Gifford l. c. p. 109 diesen Ehekontrakt beanstandet. Die Quelle erklärt ihn, ohne ihn zu entschuldigen. Immer wieder müssen wir bei Shakespeare's Nachfolgern die Hast der Produktion beklagen.

[2]) Cf. oben p. 104 ff.

[3]) Act I sc. 3; cf. Dyce vol. VIII p. 224.

als Gattin anträgt, [1]) was ebenso plötzlich geschieht, wie von seiten der Herzogin Aurelia. Ausserdem ist die ganze Scene, in welcher die Herzogin um Bertoldo wirbt (Act IV sc. 4, p. 80 ff.), nach demselben Muster gebaut, wie die Scene, in der Delphia's Zauber bewirkt, dass sich die Kaiserschwester dem Maximinian in die Arme wirft [2]): der plötzliche Liebeswahnsinn des Weibes, die leidenschaftliche Schilderung der Reize des Geliebten, das Erstaunen des umworbenen Mannes, die Verblüffung und Empörung der Augenzeugen finden wir übereinstimmend in beiden Scenen. Wahrscheinlich sind auch die Aurelia-Episoden der „Prophetess" von Massinger entworfen, [3]) und er, zu dessen auffälligsten Eigentümlichkeiten die Neigung, sich selbst zu wiederholen, gehört, [4]) trug kein Bedenken, den groben, aber bühnenwirksamen Knalleffekt dieser blitzähnlichen Liebe zweimal zu verwerten.

Unter den sich um Camiola's Gunst bewerbenden Männern befindet sich Signior Sylli, die harmlose komische Figur des Dramas, in welcher Posse und Zote auf das damals mögliche Mindestmass beschränkt sind. Durch seinen Etiketten-Namen und seine Thorheiten erinnert uns Signior Sylli an einen der bekanntesten und belachtesten Vertreter seiner Spezies, an den Sir Amorous La-Foole in Ben Jonson's „Epicoene". [5])

---

[1]) Act II sc. 3; cf. ib. p. 238 f.

[2]) Act III sc. 3; cf. ib. p. 252 ff.

[3]) Die englischen Kritiker lassen den dritten Akt von Fletcher ausgeführt sein.

[4]) Boyle gab ESt. IX 211 ff. eine interessante Liste von *Parallel Passages from Massinger's Plays*, und prüfte ib. X 383 ff. auch die Stücke, an welchen Massinger mitgearbeitet haben soll, auf phraseologische Wiederholungen; p. 402 ist eine derartige Übereinstimmung in ‚Prophetess' und ‚Maid of Honour' verzeichnet.

[5]) In einem anderen Freier der Camiola, in Fulgentio, dem lasterhaften Günstling des Königs, will Fleay (Chron. I 214) den von den zwei ersten Stuarts begünstigten Duke of Buckingham erkennen, eine Vermutung, die Robert Boyle in dem Massinger-Artikel des Dict. of Nat. Biogr. (vol. XXXVII p. 10 ff.; London 1894) acceptiert und die auch mir sehr beachtenswert erscheint. Die Quelle kennt diese Rivalen Bertoldo's nicht. Jedenfalls stellt Comiolas kräftige Ausdrucksweise dem Könige gegenüber (Act IV sc. 5) dem politischen Mannes-

The Picture. [1]) — Der böhmische Ritter Mathias zieht in den Krieg, nachdem er von einem Magier ein Bild Sophia's, seiner Gattin, erhalten hat, dessen Farbe ihm jede Untreue der Frau verraten soll. Durch seine Tapferkeit bald zu hohem Ansehen gelangt, weckt Mathias, das Lob seiner Gattin verkündend, die Eifersucht der ehrgeizigen Honoria, der vergötterten Gattin des ungarischen Königs Ladislaus. Sie sendet zwei Höflinge ab, welche Sophia's gepriesene Keuschheit gefährden sollen, und übernimmt dem Ritter gegenüber selbst die Rolle der Versucherin. Ein doppelter Sieg der Gattentreue krönt das schön und fest gebaute Stück.

Das Zauberbild und die List der Gattin, mit welcher sie sich die ungestümen Werber vom Leibe hält und bestraft, hat Massinger einer von Painter (II 28) übersetzten Novelle Bandello's (I 21) entlehnt; [2]) die psychologisch fesselnde und

---

mute Massinger's das beste Zeugnis aus. In einem sehr lesenswerten Aufsatze: *The Political Element in Massinger* (Contemp. Review 1876 vol. XXVIII p. 495 ff.) hat der Historiker S. R. Gardiner versucht, die Handlungsweise des sizilianischen Königs Roberto in unserem Drama als eine Kritik des Verhaltens der zeitgenössischen Könige Englands, James I und Charles I, zu erklären. Wie Roberto sich entschieden weigert, zu gunsten des Herzogs von Urbino Krieg zu führen (Act I sc. 1, p. 11 ff.), waren James und später auch sein Sohn abgeneigt, die Ansprüche ihres Verwandten, des böhmischen Winterkönigs, mit den Waffen zu verteidigen. Die Ähnlichkeit besteht; aber jetzt, nach der Feststellung der Quelle, wissen wir, dass die Kriegsunlust des Königs kein von Massinger eingeführtes Motiv ist: schon in der Painter'schen Novelle ist zu lesen, dass der König von Sizilien seinen Unterthanen verboten hatte, den Kriegszug nach Lipari mitzumachen, und sehr erzürnt gegen alle Teilnehmer war: *King Pietro . . ., for that [Rowlande's] warres had no better successe, and done contrary to his commaundement, conceyued displeasure so wel agaynst him, as all others, which were at that battell* (l. c. p. 357). Deshalb weigert er sich, Rowland's Lösegeld zu zahlen.

[1]) Cf. Gifford vol. III p. 111 ff. Lic. 1629, June 8; gedruckt 1630.

[2]) Cf. Gifford l. c. p. 113, welcher seine Quellenkunde einem mir nicht zugänglichen Werke verdankt: „The Companion to the Playhouse". Über eine metrische, von Gifford auch erwähnte Version Whetstone's vgl. Studien p. 31 f., ein Einfluss dieses Gedichtes auf unser Drama ist mir nicht wahrscheinlich. Langbaine hatte die Ge-

das dramatische Interesse bedeutend steigernde Gestalt der ehrsüchtigen Königin ist seine Schöpfung, wie denn überhaupt das ganze Drama eine seiner besten Leistungen ist.

Die Versuchung der verlassenen Sophia erinnert uns an die Drangsale Imogen's, und es ist beachtenswert, dass sich ihre Versucher zuerst desselben Mittels bedienen, mit welchem Iachimo Imogen's Reinheit zu erschüttern versucht: Mathias wird von den Höflingen ebenso verläumdet, eines ausschweifenden Lebenswandels und vieler Buhlschaften bezichtigt (Act III sc. 6, p. 187 ff.), wie Posthumus von Iachimo (Act I sc. 5). Die Novelle bot Massinger keine Anregung für diese Verläumdungs-Scene. Anderseits hat er, wohl um die allzu grosse Ähnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Drama zu vermeiden, das in der Quelle stark betonte Motiv der Wette nicht verwertet, sondern sehr glücklich durch die Eifersucht der Königin ersetzt.

---

4) Heywood und Massinger.

A Challenge for Beauty. [1]) — Zwei Handlungen, durcheinander gemischt, wie zwei Kartenspiele, ohne jede

schichte gelesen *in a Book of Novels in octavo, call'd „The Fortunate Deceiv'd, and Unfortunate Lovers", see Nov. 4 of the „Deceiv'd Lovers"*, einer öfters erwähnten Novellen-Sammlung, von der ich leider noch nicht Einsicht nehmen konnte. Über die Sage von dem Zauberbild cf. Dunlop-Liebrecht p. 287 und Anm. 368; Landau „Quellen" p. 141. Die grösste Ähnlichkeit mit der Novelle Bandello's zeigt ein me. Gedicht: „The Wright's Chaste Wife . . . A Merry Tale by Adam of Cobsam, from a Ms. . . . about 1462 a. d. copied and edited by F. J. Furnivall", London 1865 (EETS. 12); „Supplement" und „Additional Analogues to The W.'s Ch. W." by W. A. Clouston, London 1886 (EETS. 84). Von seiner Schwiegermutter erhält dieser Zimmermeister einen Rosenkranz, dessen Frische von der Treue seiner Gattin abhängt. Drei Männer erfahren das Geheimnis dieses Kranzes und thun ihr Möglichstes, ihn verwelken zu lassen, aber die tugendhafte und kluge Frau bringt es zuwege, einen nach dem anderen einzusperren, und sie zu zwingen, sich ihr tägliches Brot mit Spinnen zu verdienen, genau wie in der italienischen Fassung.

[1]) Cf. Heywood's Works (London 1874, in 6 vols.) vol. V p. 1 ff. Aufgeführt 1635 (?); gedruckt 1636.

organische Verbindung. Isabella, Königin von Spanien, verbannt den edlen Bonavida, der ihr nicht unbedingt den Ehrenpreis der höchsten Schönheit und Tugend zuerkennen will. Landesverwiesen soll er bleiben, bis er eine ihr in diesen Eigenschaften ebenbürtige Frau gefunden habe; kehrt er ohne einen solchen Phönix zurück, so muss er sterben. In England findet der Spanier das gesuchte Idealbild holder Weiblichkeit, triumphierend eilt er in seine Heimat zurück, unklugerweise allein. Die eifersüchtige Königin will seinen Worten keinen Glauben schenken, lässt ihn ins Gefängnis werfen und entsendet zwei Höflinge, welche die Tugend der Engländerin Helena versuchen sollen. — So weit wandelt Heywood m. E. vollkommen auf den Spuren Massinger's, dessen Drama „The Picture" vor wenigen Jahren beifällig aufgenommen worden war. Heywood's ehrgeizige Königin ist eine noch wesentlich unliebenswürdigere Nachfolgerin der Königin Honoria; Heywood's König Sebastian ist ebenso schwächlich, ebenso *woman-ridden*, wie König Ladislaus; Heywood's Bonavida vertritt zuerst den protestlerischen Eubulus, welcher Honoria's Einfluss zu beschränken sucht, und späterhin den auf die Keuschheit seiner Gattin pochenden Mathias; Heywood's zwei Höflinge sind farblose Kopien der Honoria umschmeichelnden und von ihr gegen die keusche Sophia entsandten Höflinge Massinger's. Das Plagiat schreit.

Die Hauptaufgabe der Heywood'schen Höflinge ist, sich eines Ringes zu bemächtigen, welchen Helena von dem scheidenden Bonavida erhalten hat, als nie zu veräusserndes Pfand. Durch Bestechung einer Dienerin gelangen sie, ohne Helena selbst gesehen zu haben, in den Besitz des Ringes, und mit diesem Kleinod in der Hand befleckt die Königin Helena's Tugend — Bonavida's Leben ist verwirkt. Im letzten Augenblick erscheint Helena und klagt einen der beiden Höflinge an, dass er ihr, nachdem er in ihren Armen ihre Gunst genossen, einen kostbaren Pantoffel gestohlen habe. Der Höfling beteuert, dieses ihn beschuldigende Weib nie gesehen zu haben: der Beweis, dass er den verhängnisvollen Ring nicht von ihr erhalten haben kann, ist erbracht. Die Königin bereut, die Liebenden werden vereinigt. —

Dieser zweite Teil der Haupthandlung zeigt die grösste Übereinstimmung mit dem ernsten Plane einer 1567 gedruckten spanischen Komödie, der „Eufemia“ des Lope de Rueda. [1]) Auch in dem spanischen Stücke rühmt sich ein Bösewicht der Gunst eines keuschen Mädchens, wodurch der die Reinheit seiner Schwester preisende Bruder in Todesgefahr gerät, auch bei Rueda wird die Rechtfertigung des Mädchens und die Rettung des Verurteilten bewerkstelligt durch die listige Vorspiegelung eines unter gleichen Umständen erfolgten Diebstahls. Dass die einem Muttermale der Eufemia abgeschnittenen Härchen, welche der spanische Bösewicht einer Dienerin der Dame abgeschmeichelt und als Beweis ihres intimen Verkehrs eingeliefert hatte, bei Heywood durch einen Ring ersetzt sind, ist eine sehr vernünftige, den Forderungen der Bühne genügende Änderung, bei welcher Heywood allenfalls an das von dem scheidenden Posthumus der Imogen geschenkte, von Iachimo entwendete und als Beweis ihrer Schuld verwertete Armband gedacht haben könnte.

Gleichwohl glaube auch ich nicht, dass wir zwischen Rueda's Komödie und Heywood's Drama eine gerade Verbindungslinie ziehen dürfen. Eufemia bezichtigt ihren Verleumder des Diebstahles eines Kleinods, welches er von ihrem Kopfpolster mitgenommen habe; [2]) Helena spricht von einem kostbaren Pantoffel (*slipper*), dessen Genossen sie dem König zeigt. Dass wir es in diesem Falle mit einer willkürlichen Abweichung Heywood's zu thun haben, ist nicht anzunehmen, weil in einigen dieselbe Geschichte erzählenden italienischen Volksmärchen die unschuldige Frau auch den Diebstahl eines mit Gold gefüllten Stiefels oder eines mit

---

[1]) Cf. Rapp p. 50. Wegen der „ziemlich korrekten spanischen Eigennamen, die aber zu denen des Rueda nicht stimmen“, vermutet Rapp für Heywood eine andere spanische Quelle. Eine eingehende Analyse der „Eufemia“ steht in J. L. Klein's „Geschichte des spanischen Dramas“ im 2. Bande (Leipzig 1872) p. 144 ff.

[2]) Ein spanischer Text der Eufemia ist mir nicht zugänglich. Klein spricht l. c. p. 156 von einem ‚Schmuck‘; Moritz Rapp „Spanisches Theater“ (Hildburghausen 1868), 1. Band p. 237 übersetzt: ‚ein sehr kostbares Kleinod‘.

Juwelen geschmückten Pantoffels angibt, unter Vorzeigung des anderen noch in ihrem Besitze befindlichen Stiefels resp. Pantoffels.[1]) Es ist mir deshalb höchst wahrscheinlich, dass Heywood's unmittelbare Quelle irgend eine Prosa-Fassung der Geschichte war, in welcher ein Stiefel oder Pantoffel das corpus delicti war.

Die Springfeder der Nebenhandlung ist die selbstlose Freundschaft zweier Männer, eines der am weitesten verästelten Motive der Welt-Literatur. Der Spanier Valladaura liebt die ihn schnöde behandelnde Petrocella, er bittet den Engländer Ferrers, der durch Valladaura's Edelmut aus seinem Feinde in den treuesten Freund verwandelt worden ist, bei der spröden Schönen für ihn zu werben. Petrocella's und Ferrers' Herzen fliegen sich entgegen, sie gestehen sich ihre Liebe, nichtsdestoweniger fordert Ferrers als höchsten Beweis ihrer Gunst: *Love noble Valladaura, / And at his soonest appointment marry him!* (Act IV sc. 1, p. 49). Der Spanier hat dieses Zwiegespräch belauscht, unbemerkt; er bestimmt Ferrers, ihn als Priester verkleidet mit Petrocella zu vermählen, und nach der Trauung verlangt er, dass der Freund die erste Nacht bei seiner jungen Gattin zubringe, ohne sie zu berühren. Ferrers besteht auch diese Probe, Valladaura verzichtet zu seinen gunsten auf die Braut.

Diese unerquickliche Freundschafts-Geschichte, welche dramatisiert doppelt unangenehm wirkt, erinnert uns sofort an die Erlebnisse der Freunde Alexander und Lodovicus, welche in der „Historia Septem Sapientum" von dem Sohne des Kaisers erzählt werden.[2]) Die Prinzessin Florentina liebt Alexander und wird von Lodovicus geliebt, worauf

[1]) Cf. Landau „Quellen" p. 143.

[2]) Cf. Georg Buchner's Ausgabe der „Historia Septem Sapientum nach der Innsbrucker Handschrift etc." Erlangen und Leipzig 1889, p. 71 ff.; Kölbing in der Einleitung seiner Ausgabe von „Amis and Amiloun" (Heilbronn 1884) p. CXXIX; Paul Petras „Über die me. Fassungen der Sage von den sieben weisen Meistern", Grünberg 1885, p. 48; Paul Schwieger „Die Sage von Amis und Amiles", Jahresbericht über das Kgl. Friedrich Wilhelm-Gymnasium etc. (Berlin 1885, Programm 54) p. 28 ff. Auf die späteren Schicksale der Alexander und Lodovicus-Sage in England sind diese Gelehrten nicht eingegangen.

Alexander so dringlich für den Freund wirbt, dass er ihm die Braut gewinnt; späterhin hat der neuvermählte Alexander Anlass, dem Freunde seinen Platz an der Seite seiner jungen Gattin einzuräumen, wobei sich Lodovicus' Treue bewährt: genau dieselben Freundschafts-Proben wie in Heywood's Drama. Die Sage von Alexander und Lodovicus, ein Abklatsch der weitverbreiteten Amicus- und Amelius-Sage, scheint diese in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts ganz verdrängt zu haben. Aus dem letzten Dezennium haben wir Kunde von einem Drama, betitelt „Alexander and Lodowick". Henslowe führt es in seinem Diary am 14. Januar 1597 als *n[ew] e[nterlude]* an und verzeichnet bis zum 15. Juli desselben Jahres fünfzehn Vorstellungen. Dass dieses uns leider nicht erhaltene Stück eine gewisse Zugkraft besessen haben muss, wird uns am schlagendsten dadurch bewiesen, dass sich der ausschliesslich praktischen Beweggründen Rechnung tragende Henslowe noch im Jahre 1598 veranlasst fühlte, das Drama käuflich zu erwerben. [1]) Überliefert ist uns ein nicht datiertes Flugblatt mit einer *black letter* Ballade, welche ihre Entstehung möglicherweise der Popularität dieses Dramas verdankt: *The pleasant History of Alexander and Lodwicke, who were so like one another, that none could know them asunder; wherein is declared how Lodwicke married the Princesse of Hungaria in Alexander's name, and how each night he layd a naked sword betweene him and the Princesse, because he would not wrong his friend. To the tune of „Flying Fame".* [2]) Zeitgenössische Dramatiker erwähnen die Freunde als bekannte Typen, wie wir heute von Orest und Pylades sprechen, so

---

[1]) Cf. F. G. Fleay's „Chronicle History of the London Stage 1559—1642" (London 1890) pp. 100, 103, 105. In Collier-Hazlitt's „Shakespeare-Library" (London 1875), Part I vol. IV p. 180 ist ein holländisches Drama von Alexander und Lodwick erwähnt, gedruckt in Amsterdam 1618, möglicherweise eine Bearbeitung des verlorenen englischen Stückes. Eine Arbeit, welche die Beziehungen des holländischen Dramas zu dem englischen im 17. Jahrhundert zusammenfassend darstellen würde, wäre hochwillkommen.

[2]) Cf. Hazlitt's Handbook p. 6. Einen Neudruck dieser Ballade bietet Thomas Evans in den „Old Ballads, Historical and Narrative", in 4 vols., London 1810 (2nd Ed.); vol. I p. 77 ff.

z. B. Thomas Dekker, der in seinem „Satiromastix" (1602) den Captain Tucca zu Horace sagen lässt: *Thou and I henceforth will bee Alexander and Lodwicke, the Gemini*;[1]) John Cooke in „Greenes Tu quoque; or, The Cittie Gallant" (1614): *O, you pretty sweet-faced rogues! That for your countenances might be Alexander and Lodwick;*[2]) John Webster, dessen „Duchess of Malfi" (ca. 1612?) im Scherz zu ihrem Gatten sagt: *If you please, / Like the old tale in Alexander and Lodowick, / Lay a naked sword between us, keep us chaste* (Act I sc. 2).[3]) Bei dieser Popularität der beiden Freunde hat es gar nichts Überraschendes, dass sich der stets stoffhungrige Heywood ihre Geschichte für seine Zwecke zurechtstutzte.

Konstruktionsfehler, wie Bonavida's unverständlicher und gänzlich unmotivierter Entschluss, allein, ohne Helena, nach Spanien zurückzukehren (Act II, p. 21) — Geschmacklosigkeiten, wie Petrocella's angebliche Ermordung ihres Gatten in der Brautnacht, eine hochtragische Scene, die mit allgemeinem Gelächter schliesst (Act V, p. 60) — Gemeinheiten, wie die blödsinnige Hosen-Abhandlung, mit welcher Heywood die Ohren Helena's beleidigen lässt (Act III, p. 43 f.), verderben uns die Freude an der romantischen Handlung. Die Sprache ist dünnflüssig, voll abgebrauchter, hastig wiederholter Theaterphrasen. Einige auffälligere Bilder könnte Heywood seinem Zeitgenossen Webster entlehnt haben. Sein Ferrers sagt: *My friend and I / Like two chaine-bullets, side by side, will fly / Thorow the jawes of death* (Act II, p. 26), wie

[1]) Cf. Works vol. I p 235.

[2]) Cf. Dodsley-Hazlitt vol. XI p. 239.

[3]) Cf. Hazlitt's Ausgabe vol. II p. 178. Später im 17. Jahrhundert hat ein gewisser Francis Kirkman eine Version der „Hist. Septem Sap." veröffentlicht unter dem Titel „The History of Prince Erastus and the seven wise Masters of Rome", London 1674, wozu Collier, Bibliogr. and Crit. Account, vol. I p. 436 bemerkt: *The latter part of his 'Erastus' is made up of the story of an old play called 'Alexander and Lodowick'.* Von diesem alten Drama wird Kirkman wohl nicht viel mehr gewusst haben als wir, seine Publikation geht vermutlich über eine französische Brücke, auf die 1542 zuerst gedruckte, italienische Fassung der 'Hist. septem Sap.' zurück, auf „I compassionevoli avvenimenti di Erasto" (cf. Landau „Quellen" p. 59).

Webster's Bosola gesagt hatte: *Your brother and yourself are worthy men / . . . and your vengeance, / Like two chain'd bullets, still goes arm in arm* (Duchess of Malfi, Act IV sc. 2); [1]) Valladaura klagt: *All my attempts / Like curses shall against the winde flie back / In mine owne face and soile it* (Act IV, p. 57) — Worte, die wie ein verstümmeltes Echo von Vittoria's kraftvoller Verteidigung klingen: *For your names / Of whore and murderess, they proceed from you, / As if a man should spit against the wind: / The filth returns in's face* (White Devil, Act 3 sc. 2). [2]) Der Nachahmer hat das energische Bild verdorben, Flüche beschmutzen nicht.

---

[1]) Cf. Hazlitt's Ausgabe vol. II p. 250; Anglia XII 139 ist ein älteres Beispiel dieses Bildes verzeichnet, aus Fairefax' Tasso.

[2]) Cf. ib. p. 60.

Verzeichnis der Dramen.

Verzeichnis der Quellen.

Die nach der Meinung des Verfassers neuen Quellen-Nachweise sind besternt (*).

Nachträge.

Während des Druckes der vorstehenden Abhandlung erschienen folgende ihr Gebiet streifende Werke: „English Writers“ vol. XI (London 1895): *Shakespeare and his Time: under James I.* By Henry Morley and W. Hall Griffin. Die im zwölften und dreizehnten Kapitel dieses Bandes (p. 216 ff.) gelieferte Skizze der dramatischen Thätigkeit Ben Jonson's und der Freunde Beaumont und Fletcher bietet der Quellenforschung nichts Neues. In der Bibliographie Fletcher's (p. 379 ff.) sind bei jedem einzelnen der fraglichen Dramen die verschiedenen Ansichten über die Autorschaft verzeichnet. — „Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana.“ Da Pietro Toldo. Roma 1895. In dieser interessanten Arbeit sind anlässlich französischer Imitationen verschiedene der von mir als Quellen erwähnten italienischen Novellen berührt; zu einer neuen Quelle für die noch nicht unter Dach und Fach gebrachten englischen Dramen hat sie mir jedoch nicht verholfen. — „John Marston als Dramatiker“ von Ph. Aronstein (ESt. XXI 28 ff.). In dieser Fortsetzung seines p. 33 Anm. 1 citierten Aufsatzes hat Aronstein, der auf der Bullen'schen Ausgabe fusst, auch Marston's Quellen kurz besprochen und mir auf diese Weise eine sehr willkommene Kontrolle meiner Ausführungen gewährt. Die von mir als eigene Beobachtung hervorgehobene Ähnlichkeit der Lorenzo - Pedringano- und Piero - Strotzo-

Episoden (vergl. oben p. 23) ist auch bei Aronstein erwähnt (l. c. p. 35). Dass der „Thyestes“ des Seneca Marston's „Antonio and Mellida“ auch stofflich beeinflusst haben kann — „die scheinbar freundschaftliche Aufnahme des Andrugio durch seinen Feind und die spätere Zerstückelung des kleinen Julio sind wohl diesem Drama entlehnt“ (l. c. p. 35) — möchte ich nicht bestreiten. Zwischen der „Carthaginoise“ des Montchrestien und der Marston'schen Sophonisba darf keine Verbindungslinie gezogen werden, die beiden Dramen sind durchaus verschieden komponiert. Aronstein's wohl auf Andrae zurückgehende Notiz: „In dieser Bearbeitung kommt nämlich auch wie bei Marston eine Zauberei vor“ (l. c. p. 52), ist irrtümlich. Das übernatürliche Element der französischen Tragödie beschränkt sich auf einen der üblichen, prologisierenden Seneca-Geister, auf eine Furie, welche vor dem dritten Akte weitere Gräuel in Aussicht stellt, mit der Handlung selbst aber nichts zu schaffen hat. Marston's Hexen- und Geisterspuk stammt aus Lucan und — m. E. — aus Shakespeare's Macbeth. Zu den übrigen Stellen, an welchen meine Darstellung, kürzend oder zumeist erweiternd, von Aronstein's Mitteilungen abweicht, habe ich nichts zu bemerken. — Der p. 25 Anm. 1 citierte Aufsatz der Zeitschrift Poet Lore (II, 1890 No. 6 und 7) ist, wie mir Herr Hans H. Busse freundlichst mitteilt, von L. M. Griffiths verfasst und beschäftigt sich nur mit den Shakespeare-Anklängen des Doppelspieles von „Antonio and Mellida“. — P. 58 z. 14 v. o. lies Cap. CLII p. 677 ff. — Zu p. 83 Anm. 2 ist jetzt noch auf einen Aufsatz von Gaston Paris zu verweisen, betitelt *La légende du mari aux deux femmes*, veröffentlicht in dem Sammelbande „*La Poésie du Moyen Age, Leçons et Lectures. Deuxième Série*“ (Paris 1895), p. 109 ff.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Inhaltsangabe.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XII.

DER CHOR IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

DER CHOR

IN DEN

WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN

DER

FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

VON

DR. FRIEDRICH KLEIN.

ERLANGEN & LEIPZIG
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

Dem Andenken

meiner geliebten Mutter

gewidmet.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Alamanni, Luigi: Antigone. (In: Teatro it. antico. II.) Milano 1808. 8°.

D'Ancona, Aless.: Manuale della letteratura ital. Firenze. 1892—94. 8°.

— Origini del teatro italiano. Torino. 1891. 8°.

Aristote: La Poétique. Manuscrit 1741 Fonds Grec de la Biblioth. Nationale. Préface de M. H. Omont. Paris 1891. 4°.

Aristoteles: *Περὶ ποιητικῆς*. Griechisch u. Deutsch, hgg. v. Susemihl. 2. Aufl. Lpz. 1874. 8°.

— *Περὶ ποιητικῆς*, ed. W. v. Christ. 2. Aufl. Lpz. 1878. 8°.

— *Περὶ ῥητορικῆς*, ed. Ad. Rœmer. Lpz. 1885. 8°.

— Werke. Schriften zur Rhetorik u. Poetik, übers. v. L. Roth u. Walz. Stuttg. 1853. 8°.

Arnaud, Ch.: Les Théories Dramatiques au XVIIe siècle. Par. 1888. 8°.

Arnoldt: Über Schillers Auffassung u. Verwertung des antiken Chors in der Braut v. Messina. (Bericht des Kneiphöfischen Stadt-Gymnasiums.) Königsberg. 1883. 4°.

Aubignac, Franç. Hédelin, Abbé d' —: La Pratique du Théâtre. Amsterdam. 1669. 4°. (Benutzt wurde die Ausgabe von 1715. 2 Bde. 8°.)

Bähr, J. Ch. F.: Geschichte der römischen Literatur. 3. Aufl Carlsruhe. 1845. 2 Bde. 8°.

Barthélémy, l'abbé de: Voyage du jeune Anacharsis. Par. 1788. 6 Bde. 8°.

Batteux, l'abbé: Les Quatre Poëtiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux ... Par. 1771. 2 Bde. 8°.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Lpz. 1888. 3 Bde. 4°.

Baumgart, H.: Der Begriff der tragischen Katharsis. (In: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, hgg. v. Fleckeisen u. Masius. 45. Jahrg.) Lpz. 1875. 8°.

— Aristoteles, Lessing, Goethe. Lpz. 1877. 8°.

— Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°.

Beauchamps: Recherches sur les Théâtres de France. Par. 1735. 4°.

Benius, Paulus—Eugubinius: In Aristotelis Poeticam Commentarii. Venetiis. 1624. fol.

Bernays, Jakob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. (In: Abhandlungen der hist.-philol. Gesellschaft in Breslau. I.) Breslau. 1858. 4°.

Bernhardy, G.: Grundriss der Griechischen Literatur. Halle. 1867. 2 Bde. 8°.

Beyer, C.: Deutsche Poetik. Stuttgart. 1882. 3 Bde. 8°.

Böhme, Fr. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lpz. 1886. 2 Bde. 8°.

Borinski, K.: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berl. 1886. 8°.

Bouterwek, F.: Geschichte der Poesie u. Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh. Gött. 1802. 2 Bde. 8°.

Braitmaier, Fr.: Die Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik v. d. Diskursen der Maler bis auf heute. Frauenfeld. 1888—89. 2 Tle. 8°.

Brosin: Schillers Braut v. Messina vor dem Richterstuhl der Kritik. (Prgr. der Ritterakademie. I.) Liegnitz. 1872. 4°.

Brunetière, Ferd.: L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature. Paris. 1890. I. 8°.

Butcher, S. H.: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. London. 1895. 8°.

Canello: Storia della letteratura italiana nel secolo XVI. Milano. 1880. 8°.
Capella, Martianus: De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX. s. l. s. a. fol.
Carriere, M.: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. 2. Aufl. Lpz. 1884. 8°.
Casteluetro, L.: La Poetica d'Aristotele vvlgarizzata e sposta. Vienna d'Austria. 1570. 4°.
Charisius, Flavius Sosipater: Artis grammaticae libri V, ed. Keil. 1857. 8°.
Chasles, Ph.: Études sur le XVIe siècle en France. Par. 1848. 8°.
Cholevius, C. L.: Die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854—56. 2 Bde. 8°.
Christ, W. v.: Die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIII, 3.) München. 1875. 4°.
— Teilung des Chores im attischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIV. II. Abt.) München. 1877. 4°.
— Metrik der Griechen u. Römer. 2. Aufl. Lpz. 1879. 8°.
— Geschichte der griechischen Literatur. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. VII.) Nördlingen. 1889. 8°.
Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Halle. 1890/92. 8°.
Corneille, P.: Œuvres, ed. Marty-Laveaux. Par. 1862. 12 Bde. 8°.
Cosack, W.: Materialien zu G. E. Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876. 8°.
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.
Curtius, M. C.: Aristoteles Dichtkunst übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen versehen. Hannover. 1753. 8°.
Dacier: La Poëtique d'Aristote traduite en Français, avec des Remarques. Par. 1692. 4°.

Daigaliers, François Pierre Delaudun: L'Art Poëtique François. Par. 1598. 8°.

Daniello, B.: Della Poetica. s. l. s. a. [Vinegia 1536.] 4°.

Dante, Alighieri: Tutte le opere, ed. Moore. Oxford. 1894. 8°.

Despois, E.: Le Théâtre Français sous Louis XIV. Par. 1874. 8°.

Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen. Diss. [München.] Schweinfurt. 1889. 8°.

Diomedes: Artis grammaticae libri III, ed. Keil. Lpz. 1857. 8°.

— Emunctum opus. s. l. s. a. fol.

Dolce, Lodovico: Giocasta. (In: Teatro it. antico. VI.) Milano. 1809. 8°.

— Marianna. Vinegia. 1555. 8°.

— La Medea. Vinegia. 1560. 16°.

Donatus, Aelius: In libros XII Aeneidos interpretatio. Roma. 1521. 2°.

Döring, A.: Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena. 1876. 8°.

Du Bos, l'abbé: Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture. Par. 1719. 2 Bde. 8°. Neuere Ausgabe. Dresden. 1760. 3 Bde. 8°.

Du Méril, Édél.: Origines latines du Théâtre Moderne. Par. 1849. 8°.

— Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire. Par.-Lpz. 1862. 8°.

Ebert, Ad.: Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8°.

Egger, J.: Katharsis-Studien. Wien. 1883. 8°.

Ey: Der Narr im King Lear. (In: Herrigs Archiv für d. Studium der Neueren Spr. u. Litt. Bd. 64.) 1888. 8°.

Faguet, É.: La Tragédie française au XVIe siècle. (1550 —1600.) Par. 1883. 8°.

— Le XVIe siècle. Études littéraires. Par. 1893. 8°.

Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Lpz. 1863. 8°.

Friedrichs, C.: Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo. Erlangen. 1853. 8°.

Fries, L.: Montchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger u. seine Quellen. Diss. Marburg. 1886. 8°.
Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.
Garlandia: Synonyma. s. l. s. a. 8°.
Garnier, Robert: Les Tragedies, ed. W. Foerster. (In: K. Vollmoellers Sammlung frz. Neudrucke 3—6.) Heilbronn. 1882—83. 4 Bde 8°.
Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Litteratur. Berl. 1888. 2 Bde. 8°.
Gebhart, Émile: Les Origines de la Renaissance en Italie. Par. 1879. 8°.
Gerlinger, B.: Die griechischen Elemente in Schillers Braut v. Messina. 2. Aufl. Augsburg. 1858. 8°.
Giraldi, Giovanbattista, Cinthio: De' Romanzi delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti (In: Bibliotheca Rara v. G. Daelli, ed. G. B. Pigna). s. l. s. a. 8°.
— — Altibe. Venetia. 1583. 8°.
— — Arrenopia. (In: Teatro ital. antico. V.) Milano. 1809. 8°.
— — Epitia. Venetia. 1583. 8°.
— — Euphimia. Venetia. 1583. 8°.
— — Orbecche. (In: Teatro ital. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.
— — Selene. Venetia. 1583. 8°.
Girardin, S.-Marc: Tableau de la Littérature fr. depuis le XVI[e] s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.
Godefroy, Fréd.: Histoire de la Littérature fr. depuis le XVI[e] s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.
Goethe, W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1875. 10 Bde. 8°.
Gottschall, R. v.: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 6. Aufl. Breslau. 1893. 2 Bde. 8°.
Gottsched, Joh. Christ.: Versuch einer critischen Dichtkunst für Deutsche. 2. Aufl. Lpz. 1737. 8°.
Goulston, Th.: Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. Accedunt Versio Latina et insigniores Lectiones variantes. Glasguæ. 1745. 8°
Goujet, l'abbé: Bibliothèque Françoise, etc. La Haye (vol. I—II), Paris (III—XVIII). 1740—1756. 18 vol. 8°.

Grevin, J.: Cesar. ed. G. A. O. Collischonn. (In: Stengels Ausgaben u. Abh. etc. LII.) Marburg. 1886. 8°.

Hegel, G. W. F.: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Berl. 1838. 8°.

Hense, O.: Der Chor des Sophocles. Berl. 1877. 8°.

Herder, Joh. Gottfr.: Sämmtliche Werke. Tüb. 1809. 15 Bde. 8°.

Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Bde. 8°.

Horatius, Q. — Flaccus: Episteln. ed. Keller u. Holder. Lpz. 1864/69. 8°.

Houben, H.: Der Chor in den Tragödien des Racine. Progr. Düsseldorf. 1894. 4°.

Hume, D.: Essays and Treatises on Several Subjects. Basel. 1793. 2 Bde. 8°.

Immisch: Zur aristotelischen Poetik. (In: Philologus. LV.) 1896. 8°.

Janua, Joannes de: Catholicon. Venedig. 1506. fol.

Jodelle, Est.: Les Œuvres et Meslanges Poétiques, ed. Ch. de la Mothe. Par. 1574, neu herausgegeben von Marty-Laveaux. Par. 1868. 2 Bde. 8°.

Jourdain, A.: Recherches sur les anciennes traductions latines d'Aristote. Par. 1843. 8°.

Isidorus Hispalensis: Originum libri 20. Basel. 1577. fol.

Juleville, Le Petit de —: Le Théâtre en France. Par. 1889. 8°.

Kahnt, P.: Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien etc. (In: Stengels Ausg. u. Abh. etc. LXVI.) Marburg. 1887. 8°.

Keil: Grammatici latini, nebst den Fragmenta et Excerpta Metrica, ed. — Lpz. 1874. 8°.

— — Scriptores de Orthographia, ed. — Lpz. 1880. 8°.

Klander, C. A.: Disputatio, quo loco Sophocles chorum ejusque cantus habuerit. Kiel. 1840. 4°.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Lpz. 1865. 10 Bde. 8°.

Kleinpaul, E.: Poetik. 6. Aufl. Barmen. 1868. 8°.

Koch, F.: Ferrex und Porrex. Eine literarhist. Untersuchung. Progr. Realsch. Altona. 1881. 8°.

Körting, Gustav: Geschichte der Litteratur Italiens. Lpz. 1880—84. 3 Bde. 8⁰.

La Croix du Maine et Du Verdier: Bibliothèques fr. Par. 1772—73. 6 Bde. 8⁰.

La Fresnaye, Vauquelin de: L'Art Poetique (1605), ed. Georges Pellissier. Par. 1885. 8⁰.

La Grande Encyclopédie, par une Société de Savants et de Gens de Lettres. Par. s. a. [1890 ff.]

Lamy: Nouvelles Reflexions sur l'Art Poëtique. Par. 1668. 8⁰.

Leimbach, Carl: Das Papiasfragment. Gotha. 1875. 8⁰.

Lemaître, J.: Corneille et la Poétique d'Aristote. Par. 1888. 8⁰.

Lessing, G. E.: Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1874. 11 Bde. 8⁰.

Lilienkron: Vom Chor des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrh. (In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.) 1890. 8⁰.

Lombardi, E.: La tragedia italiana nel cinquecento. Bologna. 1855. 8⁰. (In: Il Propugnatore. Bd. 18.)

Madius, Vinc. & Lombardus, Barth.: In Aristotelis librum de poetica communes explicationes. Madii vero in eundem librum propriæ annotationes. Venetiis. 1550. fol.

Madius, Vinc.: In Horatii Flacci de Arte Poetica Librum ad Pisones Interpretatio. Venetiis. 1550. fol.

Magnin, Ch.: Les Origines du Théâtre Moderne. Par. 1838. 2 Bde. 8⁰.

Marmontel: Poétique Françoise. Par. 1763, später 1767. 2 Bde. 8⁰.

Martelli, Lodovico: La Tullia. (In: Teatro it. antico. III.) Milano. 1809. 8⁰.

Milton, John: Works, ed. Masson. London. 1882. 3 Bde. 8⁰.

Minturnus, A.: De Poetica libri sex. Venetiis. 1559. 4⁰.

— — L'Arte Poetica 1563. 8⁰.

Moeller, H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur. Ulm. 1888. 8⁰.

Morf, H.: Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte

des sechzehnten Jahrhunderts. (In: Z. f. frz. Spr. u. Litt. XIX, 1—61.) 1897. 8°.
Müller, E.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. 1837. 2 Bde. 8°.
Nisard, D.: Histoire de la littérature française. Par. 1849. 4 Bde. 8°.
— — Études sur la Renaissance. Par. 1855. 8°.
Nores, J. de: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica . . . interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.
Norton, Th. & Sackville, Th.: Gorboduc or Ferrex and Porrex. 1561, ed. Miss Toulmin Smith. Heilbronn. 1883. 8°.
Oesterley, H.: Die Dichtkunst u. ihre Gattungen. Breslau. 1870. 8°.
Öhmichen, G.: Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. V, 3. Abt. B.) München. 1890. 8°.
Otto, R.: Mairet's Silvanire. Bamberg. 1890. 8°.
Paccius, Al.: Aristotelis Poetica in Latinum conversa. Pasileae. 1537. 8°.
Parfaict, les Frères: Histoire du Théâtre François etc. Par. 1735—1749. 15 Bde. 12°.
Pasquier, E.: Recherches de la France. Par. 1643. fol.
Patin: Études sur les Tragiques Grecs. Par. 1841—43. 3 Bde. 8°.
Patrici, Francesco: Della Poetica la Deca Istoriale. Ferrara. 1586. 4°.
Pauly, A.: Real-Encyklopaedie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttg. 1842. 6 Bde. 8°.
Peletier, J.: L'Art Poëtique. Lyon. 1555. 8°.
Pellisier, G.: De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis. Thèse. Par. 1883. 8°.
Piccolomini, M. Al.: Annotationi nel Libro della Poetica d'Aristotele. Vinegia. 1575. 4°.
Pigna, M. G. B.: I Romanzi, ne quali della Poesia, e della Vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta. Vinegia. 1554. 4°.
— Poetica Horatiana. Venetiis. 1561. fol.

Placidus, Luctatius: Glossae, ed. Deverling. Lpz. 1875. 8°.
Pougin, A.: Racine et les Chœurs d'Athalie. (In: Nouvelle Revue. Tome 55 me.) Paris. 1888. 8°.
Priscianus: Institutionum grammaticarum libri XVIII. ed. Hertz. Lpz. 1859. 2 Bde. 8°.
Puttenham, G.: The Art of Engl. Poesie. [L. 1589.] (In: Arber's Engl. Reprints No. 7.) London. 1869. 8°.
Quosseck, C.: Sidney's Defence of Poesy und die Poetik des Aristoteles. Progr. Crefeld. 1880. 4°.
Rapin, l'abbé: Réflexions sur l'Éloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie. Dernière Édition. Amsterdam. 1686. 8°.
Reinkens, Hubert.: Aristoteles über Kunst, besonders Tragödie. Wien. 1870. 8°.
Ribbeck, Otto: Anfänge und Entwickelung des Dionysoskultus. Kiel. 1869. 4°.
— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttg. 1892. 3 Tle. 8°.
— Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Lpz. 1875. 8°.
Riess, L.: Der Chor in der Tragödie. (In: Preussische Jahrbücher. Bd. 54.) Berl. 1884. 8°.
Robert, P.: La Poétique de Racine. Par. 1890. 8°.
Robortellus, Fr.: In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes. Basileae. 1555. fol.
Rosenbauer, A.: Die poetischen Theorien der Plejade. (Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Phil. X.) Erlangen u. Lpz. 1895. 8°.
Rössler: Über das Verhältnis der Schiller'schen „Braut v. Messina" zur antiken Trag. Progr. Budistin. 1855. 4°.
Rucellai, Giovanni: L'Oreste. (In: Teatro it. antico. II.) Milano. 1808. 8°.
— — La Rosmunda. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.
Rucktäschel: Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsards u. Malherbes. Lpz. 1889. 8°.
Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau hist. et critique de la

Poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle. Par. 1838. 2 Bde. 8°.
Salomon: Glossae. s. l. s. a. fol.
Scaliger, Jul. Caesar: Poetices libri septem etc. Par. 1561. fol.
Scheidemantel, Eduard: Quaestiones Euanthianae. Lpz. 1883. 8°.
Scherer, W.: Poetik, ed. R. M. Meyer. Berl. 1888. 8°.
— — Geschichte der deutschen Literatur. 6. Aufl. Berl. 1891. 8°.
Schiller, Fr. v.: Sämmtliche Werke. Stuttg. (Cottasche Prachtausgabe.) 1860. 12 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers, ed. K. Goedeke. 2. Aufl. Lpz. 1874. 2 Bde. 8°.
Schillers Briefwechsel mit Goethe. 4. Aufl. Stuttg. 1881. 2 Bde. 8°.
Schlegel, A. W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Ed. Böcking. Lpz. 1846. 8°.
Schlegel, J. El.: Ästhetische u. dramaturgische Schriften, ed. v. Antoniewicz. Heilbronn. 1887. 8°.
Schröter, F. u. Thiele, R.: Lessings Hamburgische Dramaturgie etc. Halle. 1877. 8°.
Sidney, Ph: An Apology for Poetry. [London. 1595. 8°.] (In: Arber's Reprints.) London 1868. 8°.
Siebenlist, A.: Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg u. Lpz. 1880. 8°.
Sophoclis Tragoediae, ed. Mekler. Lpz. 1887. 8°.
Speroni, Sperone: La Canace. (In: Teatro it. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.
Stecher, J.: Notice sur la vie et les œuvres de J. Lemaire de Belges. Louvain. 1891. 8°. (Annexe aux œuvres de J. Lem. de Belges.)
Stephanus: Fragmenta poetarum. s. l. 1564. 8°.
Suetonius: De grammaticis et rhetoribus, ed. Roth. 2. Aufl. 1875. 8°.
Taille, Jean de la: Savl le Fvrievx. Paris. 1572. 8°.
Teichmüller, G.: Beiträge zur Erklärung der Poetik des

Aristoteles. (In: Aristotelische Forschungen I.) Halle. 1867. 8°.

Terentius, P.: Comœdiae cum Scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentariis, ed. Reinholdus Klotz. Lpz. 1838/40. 2 Bde. 8°.

Teuffel, W. S.: Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. Schwabe. Lpz. 1882. 8°.

Tivier, H.: Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses Origines jusqu'au Cid. Paris. 1873. 8°.

Trissino, Giangiorgio: La Sofonisba. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.

Varro, M. Terentius: De Lingua Latina, ed. Spengel. Berl. 1885. 8°.

Victorinus, Marius: Ars grammatica, ed. Keil. Lpz. 1874. 8°.

Victorius, P.: Commentarii in primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Secunda Editio. Florentiæ. 1573. fol.

Vida, H.: De Arte Poetica Libri Tres. Parisiis. 1527. 8°.

Viehoff, H: Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre. Trier. 1888. 8°.

Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale. ca. 1250. fol.

Viperanus, Jo. A. De Poetica Libri Tres. Antwerpen. 1579. fol.

Vischer, Fr. Theod.: Ästhetik. Stuttg. 1851—57. 3 Tle. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. 2. Aufl. Berl. 1893. 2 Bde. 8°.

Voltaire, F. M. A.: Œuvres, ed. Beuchot. Par. 1829 bis 1834. 70 Bde. 8°.

Wackernagel, W.: Poetik, Rhetorik und Stilistik, ed. L. Sieber. Halle. 1873. 8°.

Werner, Rich. Maria: Die Poetik und ihre Geschichte. Jahresbericht für neuere deutsche Litteraturgeschichte, hgg. v. Elias, Hermann, Szamatólski. I. Stuttg. 1893. 4°.

Weselmann, F.: Dryden als Kritiker (Göttinger Dissertation). Mühlheim. 1893. 8°.

Wolff, G. A. B.: De Canticis in Romanorum Fabulis Scenicis. Halae. 1825. 4°.

Wüstenfeld, F.: Die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrh. Gött. 1877. 4°. (Abh. d. k. Ges. der Wiss. zu Gött.)

Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik. Wien. 1858. 2 Bde. 8°.

Zschalig: Die Verslehren von Fabri, Dupont und Sibilet. Diss. Lpz. 1884. 8°.

Anm. Unerreichbar blieben dem Verf.: Nisard: Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Par. 1845. 8°; Egger: Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, suivie de la Poétique d'Aristote, avec une traduction et un commentaire. P. 1849. 8°; Benoist, A.: Les théories dramatiques av. l. diss. de Corneille. (In den Annales de la Fac. d. lettres de Bordeaux.) 1891. S. 327—374, sowie die auf p. 18, 2, 26, 2, 35, 4 angeführten Schriften.

Vorwort.[1]

In seiner bekannten Geschichte der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts macht Sainte-Beuve (S. 264) die Bemerkung, dass die lyrische Poesie der Chöre in den französischen Renaissancetragödien diejenige des Dialogs weit überrage, und fügt in einer Fussnote bei, dass es ja begreiflicherweise viel schwerer sei, einen logisch aufgebauten lebendigen Dialog zu dichten, als moralische Sentenzen in Verse zu bringen. Natürlich will Sainte-Beuve, wenn er von moralischen Sentenzen als Gegenstand der Chorgesänge spricht, wohl kaum seine eigene Auffassung vom Wesen der Chorpoesie geben, sondern damit nur diejenige der Dichter des 16. Jahrhunderts kennzeichnen. Dass er diese im ganzen richtig charakterisiert hat, erscheint bei einiger Kenntnis der Dichtung des 16. Jahrhunderts glaubhaft. Zu einer Zeit aber, wo man nach Faguets Ansicht[2]) die Armut dichterischen Empfindens durch Sentenzenjägerei und moralisierende Betrachtungen zu verdecken suchte, wo man den Vorzug der Alten lediglich in der *formalen* Vollendung ihrer künstlerischen

[1]) An dieser Stelle ergreife ich gerne die Gelegenheit, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. H. Breymann, dem Förderer meiner fachwissenschaftlichen Ausbildung, den Zoll des Dankes zu entrichten für die thatkräftige Unterstützung, welche er mir bei der Abfassung vorliegender Arbeit zu teil werden liess. — Dank schulde ich ferner den zahlreichen Bibliotheken, deren Schätze mir in zuvorkommendster Weise zur Benützung überlassen wurden, so besonders der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der kgl. Universitätsbibliothek Göttingen, der kgl. Universitätsbibliothek Marburg, der kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek Strassburg und anderen deutschen Bibliotheken, endlich der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque Mazarine und der Bibliothèque de l'Arsénal in Paris.

[2]) *La Tragédie* etc., p. 42.

Erzeugnisse sah,[1]) kann es nicht wunder nehmen, dass man sich nach Kunsttheoretikern bei den Alten umsah. Die Schätze des klassischen Altertums nahm man eben nur so weit. als sie an der Oberfläche lagen. Ein ernstliches Sichversenken in die Tiefe des klassischen Geistes lag nicht in der Zeit. Wie wenig man den Wert dieser Schätze *„fühlte“*, das zeigt schon der Umstand, dass man jenen Geist durch Gelehrsamkeit *„erjagen“* zu können glaubte, das zeigt ferner der jener Epoche wie keiner anderen eigentümliche Typus des *gelehrten* Dichters,[2]) das zeigt endlich die intensive Beschäftigung mit der *Theorie* der Dichtkunst. Diese Beschäftigung findet ihren Ausdruck in einer beträchtlichen Anzahl von Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form, sowie in den umfangreichen Kommentaren zu Aristoteles' Poetik, welche seit Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden.

Dort also gilt es, Umschau zu halten, wenn man über den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im 16. Jahrhundert Aufschluss wünscht. Im weiteren Verfolge sei hieran der Versuch geknüpft, die historische Übersicht über die Theorie des Chores bis auf unsere Tage fortzusetzen. Mit Hilfe des hierzu vorliegenden Materiales lassen sich ausser den Aristoteleskommentaren und den meist viel unbedeutenderen italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts, sowie den im Anschluss daran zu betrachtenden Poetiken der Folgezeit unschwer noch zwei weitere Hauptgruppen aufstellen: Zunächst die Untersuchungen über den tragischen Chor in Schillers *„Braut von Messina“* und sodann die damit nicht zusammenhängenden Forschungen der Poetik, welche zu der Feststellung des gegenwärtigen Standes der Frage über den Chor führen; im Anschluss daran ergeben sich sodann die Grundsätze, nach welchen auch der Chor in der Tragödie des 16. Jahrhunderts im folgenden betrachtet werden soll.

---

[1]) Faguet, l. c. p. 24.

[2]) So sagt Daigaliers, l. c. Livre V, Chap. VII. von Garnier: *«Un si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme . . .»*

A. Die kunsttheoretische Auffassung vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles.

Zu der Zeit, wo des Aristoteles Stern am philosophischen Himmel zu bleichen begann, verbreitete dessen Licht bereits die ersten Strahlen über ein anderes Gebiet, das der Literatur. Man kann beinahe sagen, dass von dem Jahre 1536 [1]) an, wo der 21 jährige Ramus vor der *Faculté des Arts* in Paris seine etwas anspruchsvoll klingende Doktorthese: „Alles ist falsch in der Philosophie des Aristoteles" [2]) verfocht, der Einfluss der Aristotelischen Poetik, mit welcher sich die Scholastik so viel wie gar nicht befasst hatte und welche man bis dahin nur in syrischen, arabischen und später (1256) [3]) daraus übertragenen lateinischen Übersetzungen [4]) kannte, von Jahr zu Jahr wuchs. Der griechische Text

---

[1]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, p. 136, findet „die erste Spur eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung im Jahre 1493". Diese Spur dürfte wohl nur auf italienischem Boden zu suchen sein.

[2]) Arnaud, *Les théories dram.* etc., p. 123.

[3]) Wüstenfeld, *Übersetzungen* etc., S. 91 und 93 f., wo Hermannus Alemannus oder Teutonicus als Übersetzer eines Auszuges aus der Poetik von Ibn Roschd genannt wird; Jourdain, *Recherches*, 182, hatte als den arabischen Exzerptor den Averroës angeführt. Vgl. übrigens Egger, *L'Hellénisme* etc. I, 338; Renan, *Averroës* p. 46; Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, im *Philologus* 1896. LV, 20—38, und Creizenach, *Geschichte d. n. Dramas* I, 15 ff.

[4]) Lessing, *Werke*, VI. 75. Stück, p. 339; Egger, l. c. I, 338.

der Poetik war nämlich erst 1503 zugänglich geworden [1]) und auch da nur der erste nach dem Berichte des Diogenes Laertius durch einen Exzerptor verkürzte Teil, der uns auch jetzt noch allein vorliegt, während ein weiterer Teil unwiederbringlich verloren scheint.[2]) Um das Verständnis der Poetik nun auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, gehen vom Jahre 1548 an mehrere italienische und französische Gelehrte daran, diese Schrift nach Sitte der Zeit meist mit grosser Umständlichkeit zu interpretieren.

Unsere erste Aufgabe wird es nun sein, die auf den Chor bezügliche Stelle bei Aristoteles näher ins Auge zu fassen. Sie lautet folgendermassen: „Man muss von der Annahme ausgehen, dass der Chor einer von den Schauspielern und dass er ein Teil des Ganzen sei und mitwirke bei dem Spiele, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Dasjenige aber, was von Späteren [als Chor] gedichtet wird, gehört ebensogut zu einer anderen Tragödie, wie zum [jeweiligen] Mythus; deshalb dichten sie [als Chor] Zwischenlieder, wie das zuerst Agathon in Mode brachte. Was für ein Unterschied ist es jedoch, ob man Zwischenlieder [als Chor] dichtet, oder eine Rede von einem Stück in ein anderes einfügt oder [gar] ein ganzes Epeisodion?“ [3])

Ausführlicher wird über die Bedeutung dieser Worte noch weiter unten (S. 47 ff.) gehandelt werden.

II. Horaz, die lateinischen Kritiker und Grammatiker.

Im klassischen Altertume steht von allen, bei welchen man füglich eine Erörterung dieses Gegenstandes vermuten kann, dem Aristoteles zeitlich am nächsten Horaz. Es sei deshalb hier kurz der Worte gedacht, welche er dem Chore in seiner Epistel an die Pisonen (*Ars p.* 193—201) gewidmet hat.[4]) Er beginnt mit der Vorschrift, dass der Chor die

---

[1]) Egger, l. c. I, 339.
[2]) Christ, *Einl. zur Ausgabe der Poetik*, p. III.
[3]) S. Anh. Nr. I. p. 132.
[4]) S. Anh. Nr. II. p. 132.

Rolle einer handelnden Person spiele, und die Pflicht eines einzelnen Schauspielers ausübe(?) und zwischen den Akten nicht ein Lied anstimme, welches das Ziel des Stückes nicht fördere und nicht enge mit demselben verknüpft sei.

Bis hierher bietet Horaz lediglich eine Art Wiederholung des Gedankens des Aristoteles, die aber der Schärfe seiner Auffassung nicht zu besonderer Ehre gereicht, indem er die drei Bestimmungen des Griechen nicht nur nicht als wesentlich verschieden erkennt, sondern, indem er auch die allzu summarische Zusammenfassung derselben im weiteren mit *moralischen* Vorschriften in Verbindung bringt, welche für ihn offenbar das Wichtigere sind. Das geht deutlich aus der Weitläufigkeit seiner Forderungen hervor, welche er in den folgenden Versen gibt: „Der Chor sei den Guten gewogen und erteile ihnen freundschaftlichen Rat, er lenke die Erzürnten in ruhigere Bahnen und beschwichtige die Aufgeregten; er lobe das Mahl eines einfachen Tisches, desgleichen die heilsame Gerechtigkeit, Gesetze, Frieden und Sicherheit; auch verschweige er, was ihm anvertraut wird, und flehe in inständigem Gebete zu den Göttern, dass das Glück wieder bei den Unglücklichen einkehre und die Hoffärtigen meide." Mit aller Entschiedenheit muss gleich hier dem Horaz ebenso, wie später den meisten Kommentatoren des Aristoteles, die durch Hereinziehung des moralischen Momentes nur allzu deutlich erkennen lassen, bei wem sie sich zur Interpretation des griechischen Kunstlehrers Rats erholten, entgegengehalten werden, dass der Grundsatz, der Chor müsse vor allem nach den Vorschriften der Moral handeln, vom Standpunkte der Poetik aus dem Wesen des Chores ebenso ferne liegt, wie eine moralische Tendenz dem Wesen der Tragödie überhaupt. Das ethische Prinzip gehört vielmehr dem Gebiete der Philosophie und der Religion an.[1])

---

[1]) Cf. Goethe, Werke 1826. VIII, p. 234—236: *Nachträge zu Aristoteles' Poetik.* Übrigens nahm das 16. Jahrhundert Horazens Lehre nicht nur an (wie aus Nores [1553] hervorgeht, der in seiner Interpretatio p. 71—76 weiter nichts als eine umständliche Paraphrase jener Stelle gibt), sondern es ging sogar noch weiter: da nämlich, wie Pigna (1561) ganz willkürlich annahm, das im ersten Teile der Vorschriften des

Weitere kunsttheoretische Darlegungen über den tragischen Chor suchen wir vergeblich in der spätlateinischen Literatur. Wenigstens haben es die zahlreichen Grammatiker und Rhetoriker, bei welchen man sich noch am ehesten eine Ausbeute versprechen möchte, geflissentlich gemieden, der Chorfrage nahe zu treten. Trotz genauester Durchsicht ist es uns nicht gelungen, bei irgend einem der unten aufgeführten Autoren [1]) eine Anspielung auf den tragischen Chor zu entdecken.

III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter.

Bei der Behutsamkeit, mit welcher selbst die Alten, denen man doch die Chordichtung allein verdankt, der theoretischen Erörterung der Frage zum grössten Teile ausweichen (nur Aristoteles hat eine solche gegeben, Horaz dagegen hat ihn so, wie er ihn verstand, ausgeschrieben und seine Definition in Form von Vorschriften erweitert), ist es nicht zu verwundern, wenn die Vermittler antiker Kunstbegriffe im Mittelalter sich womöglich noch weniger mit dem tragischen Chore beschäftigten, zumal da derselbe ja vor der Wiedererweckung des klassischen Altertums nicht mehr auf der Bühne erschien.

So finden wir denn z. B. bei Isidorus (Originum libri XX),

Horaz Geforderte *gesprochen*, das Weitere dagegen *gesungen* worden sei, so nennt jener Kommentator die zweite Hälfte der von Horaz dem Chore gestellten Aufgabe, also den Gesang, die *eigentliche*, die erste (gesprochene) die *uneigentliche* Thätigkeit desselben. Die Vorstellung aber, dass der Chor, wenn er gemeinsam singe, eine einzige dramatische Person darstelle, glaubt er als allzu lächerlich verwerfen zu müssen. (Poetica Horatiana, p. XXXIX.)

[1]) Suetonius, Priscianus, Varro, Donatus und Euanthius, Diomedes, Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, welch letztere (von Max. Victorinus an) nebst den anonymen „Fragmenta et Excerpta Metrica" von Keil ediert wurden (Leipzig. 1874, 8°), ebenso wie Fl. Sosipater Charisius und folgende von Keil unter dem Titel Scriptores de Orthographia (Leipzig. 1880, 8°) herausgegebenen Autoren Terentius Scarvus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorus Martyrius, Beda, Albinus Audax, Dorotheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto und Fragmenta grammatica.

Salomon (Glossae) und Garlandia (Synonyma) nicht die geringste Andeutung, welche überhaupt auf eine Bekanntschaft mit dem Chore hinwiese. Auch Vincentius Bellovacensis (ca. 1250) ist nicht viel besser unterrichtet; er kennt einen „chorus" nur bei den Juden und beschränkt sich hier auf die kurze Angabe, dass derselbe wenigstens aus 10 Sängern bestand.[1])

Am eingehendsten ist die Besprechung des Joannes de Janua.[2]) Dieser sagt nämlich, der Chor sei die zum Gottesdienst versammelte Volksmenge; dann werde auch der Ort so genannt, an welchem dieselbe singe. Diese letztere Bemerkung lässt erkennen, dass er bei seiner Erklärung eher an die Benennungen der christlichen Kirche dachte, als an die des griechischen Dionysoskultus. Seinen Namen habe der Chor von *concordia*, nicht aber, wie andere (?) behaupteten, von *corona*, welches seinerseits selbst von *chorus* abzuleiten sei, weil diejenigen, welche den *chorus* ausmachen, eine Art *corona* bilden, wenn sie um den Altar herumstehen. Möglich erscheine auch die Zurückführung auf *coaevus*, indem sich so der Chor als *quasi coaevorum cantus aut societas aut locus* darstelle.

Mit dieser etymologischen Kraftleistung, welche überhaupt als einzige Besprechung des Chores am Ausgange des Mittelalters steht, hat man sich genügen lassen, bis die Kommentare zu Aristoteles und Horaz das Interesse auch für diesen Gegenstand neu belebten und zu weiteren Erörterungen in Poetiken, sowie zu praktischen Versuchen auf der Bühne Anlass gaben.

IV. Die Kommentatoren des Aristoteles.

Gleich der erste Übersetzer des Aristoteles, Paccius (1536), welcher sich übrigens bei den Zeitgenossen hohen

---

[1]) Speculum doctrinale. Liber I, cap. 55.

[2]) Catholicon, s. v. chorus.

Ansehens erfreute,[1]) hat bei dieser Stelle mehrmals gestrauchelt.[2])

Zwar soll ihm weniger ein Vorwurf daraus gemacht werden, dass ihm der Sinn des (übrigens nicht sehr bedeutenden) zweiten Satzes nicht ganz klar geworden ist; die Schuld daran lag an der Lesart *διδόμενα* statt *ᾀδόμενα* und dem Fehlen des notwendig einzuschaltenden *οὐδέν*; deshalb übersetzt er: „Den Übrigen aber sei vielmehr dasjenige zugestanden, was sich auf das jeweilige Stück als das, was sich auf eine andere Tragödie bezieht.“ Verhängnisvoller aber wird sein Irrtum, wenn er die eigentlichen Worte der Definition offenbar missversteht.

Sieht er doch in der ersten Bestimmung des Aristoteles nicht viel mehr als folgende bühnentechnische Vorschrift: „Das Hauptgewicht *(summa)* soll in den Händen (*penes*) nur eines von den Schauspielern liegen.“ Dass er damit auf den Chorführer hindeuten wollte, liegt auf der Hand. Aber abgesehen von der gänzlichen Verkehrung des eigentlichen Sinnes der Worte hat er damit die Aufgabe des Chorführers viel zu sehr überschätzt. Schliesslich sucht er seiner Bedenken bezüglich des *συναγωνίζεσθαι* durch die scheinbar möglichst wörtliche Wiedergabe mit *uti concertationibus* Herr zu werden. Da nun aber diese letzteren Worte nur auf die Beteiligung des Chores am Wortgefecht, am Dialog hinweisen können, so dürfte er auch hier sich einer zu oberflächlichen Auffassung schuldig gemacht haben. Die übrigen Worte des Aristotelischen Textes über den Chor, allerdings von viel geringerer Bedeutung, geben infolge ihres klar zu tage liegenden Sinnes zu offenbaren Missverständnissen nicht mehr Veranlassung; wohl aber sind ihm die eigentlichen Worte der Definition ein ungelöstes Rätsel geblieben.

Robortello,[3]) der 1548 den ersten Kommentar zur

---

[1]) Es ergibt sich das schon daraus, dass die Worte seiner Übersetzung in mehreren späteren Kommentaren (so in denen von Robortello, Madius, Minturno) dem jeweiligen Abschnitte der Besprechung vorausgeschickt werden. Vgl. auch Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVI f.

[2]) S. Anh. Nr. III, p. 132.

[3]) S. Anh. Nr. IV, p. 133.

Poetik veröffentlichte (11 Jahre nach dem Erscheinen der Paccinsschen Übersetzung), teilt den Hauptirrtum des Paccius, dessen Übersetzung er abdruckt, indem er ausführt, dass „die Rolle des Chores nur einem Einzigen zu übertragen sei". Allerdings kennt er auch Beispiele dafür, dass der Chor im Plural angesprochen worden sei, aber daraus glaubt er nur schliessen zu dürfen, dass man den Chor dann in zwei Halbchöre geschieden habe. Die weitere Bestimmung, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle, wird von ihm nur annähernd richtig gedeutet, indem er darin einen Hinweis auf die Beteiligung an dem Dialoge erblickt. Ob den Chor etwa noch ein anderes Band mit dem Ganzen verknüpfe, lässt er ununtersucht. Ein weiterer Stein des Anstosses wird das *συναγωνίζεσθαι*, das für ihn der Inbegriff einer langen Reihe edler Tugenden ist, als da sind „helfen, raten, versprechen, die Traurigen trösten, die Guten begünstigen, die Bösen verfolgen und tadeln". Das sei auch der Grund dafür, dass, (wie er schon früher ausgeführt hat) der Chor nie aus Kindern bestehe *„propter ætatis imbecillitatem."*

Auch er scheint also von der wörtlichen Bedeutung *„mitkämpfen"* ausgegangen zu sein, und als Gegenstand der Bekämpfung alles Hassenswerte und jede Art von Unglück betrachtet zu haben. Beispiele findet er viele bei Sophokles, aber auch — und das will mit Aristoteles nicht recht stimmen — bei Euripides. In *einem* Falle aber glaubt er doch Aristoteles' Behauptung von Euripides' Verstoss bestätigt zu finden und schliesst dann mit einem bedenklichen „u. s. w." In einer allerdings oft zu tage tretenden, aber *ganz nebensächlichen Erscheinung,* die überhaupt nicht in der Definition liegt, aber noch eher mit der äusseren Stellung des Chores, in welcher er ein Teil des Ganzen sein soll, in Verbindung zu bringen ist, hat also Robortello, wie viele andere, eine Hauptaufgabe des Chores erblickt, indem er einen Ausdruck seines Lieblingsgedankens in dem Worte *συναγωνίζεσθαι* erkennt.

Aber Robortello ist so glücklich, noch eine vierte Vorschrift in der Stelle bei Aristoteles zu finden. „Paccius," sagt er, „hat sich hier des öfteren geirrt." Indem er dann

aber das *διδόμενα* desselben ebenfalls beibehält, interpretiert er — auch ohne *οὐδέν* — so: „Den übrigen Choreuten — *personis* — (ausser dem Chorführer) wird das zugeteilt, was auf die Handlung des Stückes Bezug hat; sie singen „nämlich“ einiges, was in das Stück eingeschaltet und mit der ganzen Handlung verknüpft ist, was zuerst Agathon ausgedacht hat. Und fürwahr, was ist es doch für ein (gewaltiger) Unterschied, ob man den Chor etwas, das mit der Handlung verknüpft ist, singen oder irgend eine weitschweifige Erzählung vortragen lässt, die ganz verschiedene Teile hat und eine ganze Episode ist.“ Diese Übersetzung beweist auch ohne die ausführlichen und an Irrtümern reichen Erläuterungen, die er derselben vorausschickt, eine vollständige Verkennung des Aristotelischen Gedankens, die schon damit beginnt, dass er in jener ganz beiläufigen Bemerkung etwas Integrierendes, ein *„quartum praeceptum“* erblickt. Robortello hat also den Aristoteles noch mehr missverstanden, als Paccius.[1])

Ungleich tiefer ist die Auffassung der beiden Kommentatoren Madius und Lombardus (1550). Deutlich sprechen sie aus,[2]) dass Aristoteles mit dem ersten Satze den Chor als den Träger der Rolle eines einzigen Schauspielers bezeichnen wollte; auch die nächste Bestimmung deuten sie ziemlich richtig, wenn sie sagen, der Chor solle in der gleichen Sache thätig sein — *laborare in eadem re* — wie die Schauspieler. Den Ausdruck *συναγωνίζεσθαι* dagegen scheinen sie nicht in seinem ganzen Umfange zu erfassen, wenn sie sagen, der Chor stelle gleichsam den Bundesgenossen der Schauspieler dar und solle nichts sagen noch singen, was nicht zu dem Stücke in Beziehung stehe. Auch bezüglich des Unterschiedes des Sophokleischen und Euripideischen Chores dürften sie Aristoteles nicht vollständig verstanden haben. wenn sie glauben, dass der Chor des Sophokles deshalb vorzuziehen sei, weil er mehr am Dialoge teilnehme. Dagegen sind

---

[1]) Otto. *Mairet's Silvanire*, p. XVIIf., ist der Meinung, dass Robortello auch hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen habe“, ja dass er sogar „bewussterweise über den Aristoteles hinausgegangen“ sei.

[2]) S. Anh. Nr. V, p. 135.

sie sich völlig klar über Aristoteles' Anschauung bezüglich der von Agathon eingeführten Zwischenlieder. Und noch mehr; in den *Annotationes* (die bisherigen Erörterungen sind unter dem Titel *Explanatio* verzeichnet) wird *διδόμενα* in *ἀδόμενα* (sic) emendiert und vor *μᾶλλον* die unentbehrliche Negation ergänzt. Der sich nun ergebende Zusammenhang führt sie dann notwendig auf die richtige Ergänzung zu *λοιποῖς*, nämlich Dichter, und nicht Schauspieler, wie Paccius und Robortello wollen.

So bedeutet der nur zwei Jahre jüngere Kommentar des Madius und Lombardus für unsere Stelle einen wesentlichen Fortschritt in der Interpretation des Aristoteles gegenüber demjenigen Paccius' und Robortellos, wenn auch ein allseitiges Durchdringen des griechischen Textes noch nicht zu konstatieren ist.

Nicht auf der gleichen Höhe[1]) bezüglich der Textkritik an unserer Stelle steht der von Victorius im Jahre 1560 verfasste Kommentar.[2]) Obgleich dieser Erklärer zugibt,[3]) dass jene Stelle sicher verderbt sei, will er weder vor *μᾶλλον* die Negation einschalten, noch kann er sich zu der Emendation in *ᾀδόμενα* verstehen, und sucht *διδόμενα* damit zu stützen, dass er es auf die Sitte zurückführt, nach welcher der Archon dem Dichter den Chor gewährte oder verweigerte; auf diese Weise wird es ihm natürlich unmöglich, einen halbwegs logischen Gedankengang herzustellen. Interessanter dagegen ist seine Auffassung der eigentlichen Definition.[4]) Wie Madius und Lombardus, so weist auch er und zwar sowohl in der Übersetzung als auch im Kommentare darauf hin, dass der Chor die Stelle eines einzigen Schauspielers zu

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire,* Einl. p. XIX f., hat bereits darauf hingewiesen, dass Victorius den Aristoteles auch hinsichtlich der Regel von der Einheit der Zeit „mehr ausgebeutet habe, als es der Text erlaube"; durch seine Interpretation habe er den zeitgenössischen Dichtern „eine Richtung vorgezeichnet, die vom Wege der Alten ganz merklich abwich".

[2]) In unserer Arbeit haben wir einen neuen Abdruck aus dem Jahre 1573 benützt.

[3]) l. c. p. 192.

[4]) l. c. p. 188 ff. S. Anh. Nr. VI, p. 135.

vertreten habe. Jedoch sind ihm die drei Bestimmungen — ein Schauspieler, ein Teil des Ganzen und Mitspieler — nur synonyme Wendungen, die nur deshalb dreimal wiederholt worden seien, um die darin liegende Mahnung um so eindringlicher zu gestalten: Der Chor solle „nach seinem Teile" das Stück fördern und seinem Ziele entgegenführen.[1]) Damit hat er ohne Frage den Sinn von *συναγωνίζεσθαι*, das er ganz richtig mit *ἀγωνιστής* in Zusammenhang bringt, wenn nicht deutlich erfasst, so doch richtig gefühlt, ohne sich aber klar darüber zu werden, welch bedeutsames Wort er damit eigentlich ausgesprochen hatte.

Für den Aristotelesinterpreten wäre es übrigens näher gelegen, als für sonst jemanden, sich und andere an das von Aristoteles über Ziel und Wirkung der Tragödie Gesagte zu erinnern. Das aber hat Victorius versäumt, und so sind im Laufe der Jahrhunderte des Aristoteles Worte ungehört und unverstanden verhallt.

Der chronologisch am nächsten stehende Kommentar ist der in italienischer Sprache verfasste von Castelvetro (1570),[2]) welchem wir von vornherein grosses Interesse entgegenbringen, weil er neben Robortello und Victorius nicht wenig dazu beigetragen hat, die Kenntnis von den Aristotelischen Theorien in Frankreich zu popularisieren.[3]) Hätte sich aber bei den Zeitgenossen, wie z. B. bei Grevin,[4]) der gute Geschmack noch nicht gegen die Chorpoesie laut und deutlich ausgesprochen, so wäre man versucht, dies dem Castelvetro zuzuschreiben.[5]) Für die Theorie des Chores

---

[1]) *Fabulam ad exitum perducere, adiuuare fabulam studio suo, ad finem perducere.*

[2]) S. Anh. Nr. VII, p. 136.

[3]) Egger, l. c. p. 339.

[4]) Siehe weiter unten p. 20.

[5]) Auch in der Frage von der Einheit der Zeit ist Castelvetro nicht ganz in den Bahnen des Aristoteles geblieben, wenn er auch nicht auf solche Abwege geraten zu sein scheint, wie in unserer Frage. Cf. Otto, l. c. p. XX ff.: „Überall hat er die Sätze des Aristoteles gut in seinem Geiste aufgenommen, hat sie durchdacht, sie in seiner Weise bald unmerklich, bald merklich umgedeutet, oft eine Harmonie hineingebracht, die Aristoteles nicht geschaffen hätte, und schliess-

bedeutet seine Interpretation des Aristoteles einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche. Abgesehen davon, dass auch er wie Victorius die drei einzelnen Bestimmungen des Aristoteles im grossen und ganzen als gleichbedeutend betrachtet, glaubt er, dass dieselben nur zur Anwendung zu bringen seien, wenn der Chor spreche. Dieser habe nämlich zwei Hauptaufgaben: zu sprechen und zu singen (!). Der Text des Gesanges scheint ihm aber nicht sehr wichtig, denn er verliert darüber kein Wort. Übrigens, meint er, gehöre der Gesang doch auch zum Chore; Euripides habe sich ja den Tadel des Aristoteles dadurch zugezogen, dass sein Chor überhaupt nur *spreche!* Und nun vollends die textlich unsichere Stelle! Hatte man bisher zu *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα*, das er natürlich festhält, entweder „*Schauspielern*“ oder „*Dichtern*“ ergänzt, so gelangt Castelvetro schliesslich zu der unwahrscheinlichsten Ergänzung, wenn er „*Chören*“ vorschlägt. Nach seiner Interpretation würde sich also folgender Wortlaut ergeben. „Die Dinge, welche den übrigen Chören zugestanden werden, gehören zu einem *anderen* — *ἄλλον è da supplire,* meint Castelvetro; bei Aristoteles steht es erst bei *τραγῳδίας* — dramatischen Stoff oder einer anderen Tragödie.“ Ferner: der Gebrauch solcher Zwischenlieder werde von Aristoteles u. a. schon deshalb verpönt, weil er nicht sehr alt sei, indem er nicht über seine Zeit hinaufreiche. (!)

Durch Knappheit und zum Teil auch durch richtige Auffassung [1]) mutet uns dagegen der ebenfalls italienisch geschriebene, nur fünf Jahre jüngere Kommentar des Piccolomini an (1575). Der Chor, so meint er, äussere sich entweder durch den Mund seines Sprechers oder im gemeinsamen Ge-

---

lich gerät er hier und da mit dem alten Philosophen selber in bitteren Streit, wenn nämlich in das System, das er sich auf Grund einer gewissen Anzahl von aristotelischen Äusserungen gebildet hat, irgend ein schlichter, klarer Satz des Stagiriten nicht passt.“

[1]) Noch günstiger spricht sich Otto (l. c. p. XXIII) über Piccolominis Übersetzung der Stelle aus, welche zur Aufstellung des Gesetzes von der Einheit der Zeit Anlass gegeben hat; sie „ist durchaus objektiv und greift also der Auslegung in keiner Weise vor“.

sange, in beiden Fällen habe er nur *eine* Aufgabe — **also** auch Piccolomini scheidet nicht die drei Bestimmungen des Aristoteles — sich von dem *Ziele* des Stückes — ***proposito*** — nicht zu entfernen.[1]) Hierbei wird man an des Victorius Ausdruck „*ad finem perducere*“ erinnert, doch nur, um sogleich enttäuscht zu werden; denn als Mittel zu diesem Zwecke gibt Piccolomini an: raten, trösten, aufmuntern u. s. w. kurz „etwas, was die Hauptpersonen der Handlung betrifft“.

Die verderbte Stelle ist in den *Annotationi* nicht eingehend besprochen. Aus seiner Übersetzung geht aber hervor, dass er, wenn wir διδόμενα in Kauf nehmen, sie wohl am besten von seinen Zeitgenossen erfasst hat. Er sagt nämlich: „Bei vielen Anderen scheint es, dass Alles das, was dem Chor zugestanden wird, nicht mehr (d. h. also: ebensowenig) zu diesem Stücke gehört, als zu einer anderen Tragödie.“ Auch den Rest der Stelle deutet er mit richtigem Verständnisse.

Als letzter der Aristoteleskommentare sei hier derjenige des Paolo Beni aus Gubbio besprochen, welcher, erst 1613[2]) verfasst, insofern unser Interesse verdient, als er am Schlusse der Besprechung unserer Stelle noch eine sehr charakteristische Äusserung über die Chorpoesie überhaupt thut. Durch seine Auffassung der Aristotelischen Vorschrift dagegen bedeutet er dem Victorius gegenüber auf keinen Fall einen Fortschritt. Die Abhängigkeit von dem letzteren geht sogar so weit, dass er ihm nicht nur die Gedanken, sondern sogar die Worte entlehnt; finden wir doch bei ihm das *ad exitum perducere* wieder, das er in allen Farben schillern lässt, als: *fabulam peragere, promovere, urgere.* Aber ganz deutlich geht aus seinen Worten hervor, dass er nur den jeweiligen materiellen Inhalt dabei im Auge hat und nicht ahnt, dass der Chor auch zur Förderung der tragischen Wirkung im Sinne des Aristoteles mitarbeiten könne.

Warum die Euripideischen Chöre hinter denen des Sophokles zurückstehen sollen, ist ihm unerfindlich: „*obscurè*“, bemerkt er in lakonischer Kürze. Dafür untersucht er mit

---

[1]) S. Anhang Nr. VIII. p. 137.

[2]) Benutzt wurde eine spätere Ausgabe vom Jahre 1624, s. Anh. Nr. IX (p. 137 ff.).

um so grösserer Umständlichkeit, inwiefern der Chor nur als ein Schauspieler aufgefasst werden könne. Doch auch hier gelangt er zu einem *non liquet* und schliesst seine Untersuchungen mit dem Satze ab: „Was man davon halten soll, mögen bessere Kenner sorgfältiger erwägen."

Wie erstaunen wir aber, noch das folgende *Ceterum censeo* zu vernehmen: „Ich für meinen Teil bin der Ansicht, dass im antiken Drama gar manches liegt, was nicht sowohl der Wahrscheinlichkeit, dem Anstande und dem Nutzen der Zuschauer entspricht oder mit dem gesunden Verstande vereinbar wäre, als vielmehr dem masslosen Pöbel wohl behagt. Sicherlich war es mehr auf den Kitzel von Aug und Ohr berechnet, als auf die richtige Belehrung und Tugend, wenn sie angesichts der ernsten Dinge tanzten, mit verschiedenen Gestikulationen einherschritten und ihre Stimme in mannigfachem Gesange ertönen liessen."

Damit ist vom Standpunkte der Kritik nichts anderes ausgesprochen als die Bestätigung des Todesurteiles über den Chor, welches vom Publikum und von den schaffenden Dichtern bereits vor einer Reihe von Jahren verhängt worden war. [1])

V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit.

Der Übergang von den poetischen Gesetzgebern des Altertums und ihren Erklärern zu den Theoretikern des 16. Jahrhunderts wird vermittelt durch mehrere Humanisten, deren Poetiken in ziemlich starkem Abhängigkeitsverhältnisse zu Aristoteles und Horaz stehen.

Während wir in der in lateinischen Versen verfassten Poetik Vidas (1527) überhaupt keine Erwähnung des Chores finden, und derselbe auch von Pigna (1554) nur im Vorübergehen gestreift wird, [2]) indem dieser einmal sagt, der Chor solle eine einzige dramatische Person sein, und an

---

[1]) S. u. p. 20.

[2]) *I Romanzi* etc., s. Anh. Nr. X, p. 138.

anderer Stelle, er passe überhaupt nur für die Tragödie und nicht für die Komödie, dürfe nur reiflich überlegte Dinge aussprechen und müsse daher von durchaus ernstem Charakter sein, bietet uns die lateinische Poetik Minturnos (1559) eine eingehende Besprechung.[1]) Hier sind dramaturgische und bühnentechnische Fragen bunt durcheinander gewürfelt; das zeigt bis zu einem gewissen Grade schon seine Disposition. Die Aufgabe des Chores, so sagt er, sei eine dreifache: die der Fortbewegung, des ruhigen Verharrens auf dem Platze, und die der Trauer; erstere findet bei dem Einzuge des Chores statt, die zweite in der festen Stellungnahme in der Orchestra; die Trauer endlich tritt ein, wenn die „ganze übrige Handlung" von Trauer erfüllt ist, doch „auch sonst vielfach". Ferner finden wir bei ihm die Forderung ausgesprochen, dass der Chor seine Worte während des Aktes an die Schauspieler, nach deren Abtreten aber an die Zuhörer richten solle, sowie Angaben darüber, dass derselbe in Halbchöre geteilt wurde und wie diese sich zu einander und zu den Schauspielern verhielten. Dass übrigens dem Minturno des Aristoteles Poetik in der *vulgata editio*[2]) des Paccius oder, was noch wahrscheinlicher ist, in dem mit Paccius' Übersetzung ausgestatteten Kommentare des Robortellus vorgelegen ist, geht aus seinen Worten an mehreren Stellen hervor. So sagt er einmal: „Der Chor streitet mit als Helfer", und zwar gebraucht er hier — wie Paccius und nach ihm Robortellus, *concertat* und gleich darauf *concertatio;* „und handelt gewissermassen wie irgend einer der Schauspieler"; ja er sagt sogar, dass Sophokles hierin mehr gelobt werde als Euripides. Dann verstummt die Stimme des Stagiriten oder vielmehr die seiner Kommentatoren, und Minturno predigt nun weiter im Tone des Robortello und des Horaz, dessen hierher gehörige Verse er sogar schon früher im Wortlaut mitgeteilt hat. Der Chor, welcher die Ansicht des Dichters vertrete (*quasi authoris personam suscipiat*), solle loben, tadeln, schelten, ermahnen u. s. w., über-

[1]) *De Poeta, Liber* III, s. Anh. Nr. XI. p. 138.
[2]) Cfr. Beni, a. a. O. *Cap.* XIII, *particula* XCVI.

haupt jede Art von Tugend in Schutz nehmen (*omne denique virtutis genus tueatur*); und schliesslich: seine eigentliche Thätigkeit bestehe im Gesange und nicht in der Darstellung, wenn auch seine Lieder immer im engsten Zusammenhange mit der Handlung bleiben sollen.

Dieselben Gedanken finden wir, wenn auch nicht in der gleichen Weitschweifigkeit, noch in einem anderen Werke Minturnos niedergelegt, nämlich in seiner vier Jahre später in italienischer Sprache veröffentlichten Arte Poetica (1563). Besonderes Gewicht ist auch dort auf die schon oben erwähnten drei Hauptaufgaben des Chores gelegt.[1])

Dass Scaliger[2]) in seiner nur zwei Jahre jüngeren Poetik (1561) nicht besonders tiefe Studien über den tragischen Chor gemacht hat, ist ihm schon von Faguet vorgeworfen worden. Gleichwohl wäre es unbillig, Scaligers Worte, der Chor sei der Teil zwischen einem Akte und einem anderen, als seine Definition des Chores auszugeben. In dem ersten Buche nämlich, das er *Historicus* betitelt, und in dem er lediglich die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Dichtungsarten bespricht, hat er auch den Chor berührt und mit jener Bemerkung nur kurz dessen Stelle innerhalb der Tragödie angedeutet. Seine eigentliche Anschauung hat er dagegen in dem *Idea* betitelten dritten Buche eingehender, wenn auch nicht sehr originell dargelegt. Der Stoff des Chores, so sagt er hier, solle immer dem Ideenkreise des Stückes entnommen sein (*ducatur ex idea argumenti)*, und das sei dem Euripides besser als dem Sophokles gelungen.

Dann folgt eine echt horatianische Aufzählung allerlei vortrefflicher Handlungen, welche der Chor vollbringen solle: trösten, trauern, tadeln, prophezeien, bewundern, urteilen, ermahnen, lernen, hoffen, zweifeln. Wenn somit Scaliger auch keine bahnbrechenden Neuerungen hervorgerufen hat, so ist er doch in seinen Anschauungen ein echtes Kind seiner Zeit gewesen.

Ein letzter Blick auf diese lateinisch schreibenden Theore-

---

[1]) *Text*, s. Anh. Nr. XII, p. 139.

[2]) *Poetices Libri Septem* etc., s. Anh. Nr. XIII, p. 140.

tiker belehrt uns, dass Viperanus[1]) in seiner Poetik (1579) bloss eine Reihe historischer, bühnentechnischer und metrischer Bemerkungen über den Chor im Drama im allgemeinen, und in der Tragödie im besonderen bietet; wo es sich um die dramatische Stellung des Chores handelt, überlässt er das Wort dem Horaz, dessen bekannte Stelle über den tragischen Chor citiert wird, worauf noch einige Erörterungen über die Chormusik folgen.

Die Italiener, welche zu den bisher betrachteten Philologen das Hauptkontingent stellten, haben sich dagegen mit rein ästhetischen Untersuchungen über den tragischen Chor nicht sehr intensiv befasst, soweit dies aus den dem Verfasser[2]) vorliegenden Poetiken zu ersehen ist, bei welcher Gelegenheit die Bemerkung gestattet sei, dass weder Trissino,[3]) noch Bernardo Tasso,[4]) noch endlich Torquato Tasso[5]) des Chores überhaupt Erwähnung thun. Während Daniello (1536) sich als treuen Anhänger des Horaz dadurch erweist, dass er vom Chore verlangt, er solle Nüchternheit, Gerechtigkeit, Frieden u. s. w. empfehlen, bespricht die uns in ziemlich verstümmelter Form überkommene Poetik Giraldis[6]) in bunter Reihenfolge metrische, bühnentechnische und verschiedene andere Fragen, die zwar den Chor betreffen, aber weder ein eigentliches System des Chores, noch auch eine Definition geben. Und auch Patrici (1586), der dem Chore das ganze neunte Buch seines Werkes[7]) widmet, gibt nichts über die Stellung des Chores innerhalb der Tragödie an, sondern handelt von dem Ursprunge des Wortes Chor, der Chormusik, von Festchören etc.

Wie wenig auch von den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts zu erwarten sei, ist bereits im Vorworte

[1]) *De Poetica libri tres* etc., s. Anh. Nr. XIV, p. 140.

[2]) Nicht zugänglich waren ihm die Poetiken von Valla (1498) und Varchi (1549).

[3]) *La Poetica.* Venedig. s. a. (1563?).

[4]) *Ragionamento della Poesia.* Vinegia. (1562) 1612. 4°.

[5]) *Discorsi dell'Arte Poetica.* 1564. (in: *Le Prose Diverse*, ed. Cesare Guasti. *Firenze.* 1875. 8°.)

[6]) a. a. O. Parte Seconda.

[7]) *Della Poetica* etc.

angedeutet worden;[1]) immerhin sind wir überrascht, wenn wir finden, dass aus der stattlichen Anzahl der französisch geschriebenen Poetiken des 16. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Zeit überhaupt nur vier und auch diese nur ganz summarische Erörterungen dem Chore widmen.[2])

---

[1]) Cfr. noch Faguet, *La tragédie* I. p. 24, 27; und Egger, a. a. O. I. vol., XIVe leçon, p. 331. Wenn Rosenbauer, *Die poetischen Theorien der Plejade*, p. 86 sagt: „Auch darüber wurde im Kreise der Plejade verhandelt, ob der Chor in der Tragödie nötig sei oder nicht", so erwartet man für diese Behauptung aus zwei Gründen ein anderes Beispiel als das des Grevin; denn dieser kann ja doch streng genommen nicht zu den Dichtern der Plejade gezählt werden, wenn er auch ihrer Richtung angehört; und dann hat gerade er das Bedürfnis des tragischen Chores nach antikem Muster verneint, woraus, da er als einziges Beispiel bei Rosenbauer angeführt wird, der falsche Schluss gezogen werden könnte, dass die Dichter der Plejade den Chor aus der Tragödie hätten ausscheiden wollen. Gerade das Gegenteil ist der Fall; denn Dichter sowohl wie Theoretiker rechnen mit dem Chore als einem gegebenen Faktor und Grevin selbst wagt es ja nicht einmal, ihn zu verbannen, sondern sucht nur nach einer dem Geschmacke des Publikums mehr zusagenden Form für denselben.

[2]) In folgenden Poetiken des 16. Jahrhunderts, welche von dem Verfasser auf der *Bibliothèque Nationale* und anderen Bibliotheken von Paris eingesehen wurden, ist der Chor überhaupt nicht behandelt: 1) Fabri, *Le grant et vray art de pleine Rhetorique.* Rouen. 1521. 4°. 2) Du Bellay, *La Deffence, et Illvstration de la Langue Françoyse.* P. 1549. 8°. 3) Sibilet, *Art poetique.* P. 1555. 8°. 4) Foclin, *La Rhetorique Françoise.* P. 1555. 8°. 5) Fontaine, *Quintil svr le premier livre de la Defence et Illustration de la langue Françoyse.* P. 1555. 8°. 6) Ronsard, *Abrege de l'Art Poëtique François.* Paris. 1565. 8°. 7) Ronsard, *Les Quatres Premiers Livre* (sic) *de la Franciade.* P. 1572. (ed. Marty-Laveaux. P. 1890. 8°.) 8) De la Taille, *La Maniere de Faire des Vers.* P. 1580. 8°. 9) Des Accords, *Particulieres obseruations sur les vers François.* P. 1585. 8°. 10) Deimiers *L'Academie de l'Art poetique.* P. 1610. 11) La Mesnardiere, *La Poëtique.* P. 1639. 8°. 12) Gournay, *Les Advis, ou les Presens.* 1641. 8°. 13) Anonym, *Remarques sur la Langue Françoise.* P. 1647. 8°. 14) Colletet, *L'Escole des Muses.* P. 1652. 8°. 15) Colletet, *L'Art Poëtique.* P. 1658. 8°. 16) Colletet, *Traitté de la Poesie Morale et Sentencievse.* P. 1658. 8°. 17) Anonym, *Parterre de la Rhetorique Fr.* P. 1659. 8°. 18) Lancelot, *Quatre Traitez de Poësies Latine, Françoise, Italienne, et Espagnole.* P. 1663. 8°. 19) Ménage,

Peletier (1555) verlangt vom Chore, dass er auf Seite des Dichters stehe, eine sentenzenreiche Sprache führe, die Götter fürchte, die Laster tadle, die Bösen bedrohe, zur Tugend ermahne, und das alles solle er kurz und entschlossen thun. [1])

Der letzte Zusatz, die einzige neue Bestimmung über den Chor, ist Peletiers eigenste Erfindung. Denn dass der Chor sich besonderer Kürze zu befleissigen habe, geht weder aus Aristoteles' Poetik noch aus der des Horaz, noch auch aus den Stücken des Sophokles hervor — von denen des Aeschylus gar nicht zu reden.

Alles Übrige dürfte am ehesten dem Horaz oder möglicherweise auch dem Robortellus entlehnt sein. Auf ersteren kann nämlich die Forderung, dass der Chor den Standpunkt des Dichters zu vertreten habe, zurückgeführt werden, wenn man sich daran erinnert, dass im 16. Jahrhundert an jener Stelle statt *actoris partes* auch *authoris partes* [2]) gelesen wurde.

Nächst Peletier muss dann Grevin (1562) erwähnt werden, der von allen Dichtern der Renaissance zuerst eine Spur von der Kenntnis der Aristotelischen Poetik und zwar in dem seiner Tragödie *La Mort de Cesar* vorausgeschickten *Discours sur le Théâtre* [3]) zeigt und gerade zehn Jahre, nachdem die erste Tragödie nach klassischem Muster gedichtet war, die Abneigung der Franzosen gegen den gesungenen Chor dokumentiert. Wenn er daher im Gegensatze zu den Griechen und Römern statt eines solchen Chores in seiner Tragödie die Soldatengruppe einführe, welche *unter sich* Zwiesprache

---

Observations. P. 1666. 8° (in Malherbes *Poësies*). 20) Richelet. *Versification Françoise.* P. 1671. 8°. 21) Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote.* P. 1674. 8°. 22) Lamy, *De l'Art de Parler.* Paris. 1675. 8°. 23) Vavasseur, *Remarques sur les Nouvelles Réflexions Touchant la Poétique.* P. 1675. 24) Mourgues, *Traité de la Poësie Françoise. s. l.* 1697². 8°. 25) Chalons, *Régles de la Poésie Françoise.* P. 1726.

[1]) *L'Art poët.*, p. 72. — Text, s. Anh. Nr. XV, p. 140.

[2]) Pigna, *Poetica Horatiana,* cap. XXXIX.

[3]) Z. T. abgedruckt in Du Méril, *Études* etc., p. 173. — Text, s. Anh. Nr. XVI, p. 141.

halte, so habe er gehofft, dadurch dem französischen Geschmacke eher zu entsprechen.

Abermals in einer Vorrede zu einer Renaissancetragödie finden wir weitere Ausführungen über den Chor. Jean de la Taille hat seinem *Savl le Furievx* (1572) eine Abhandlung, betitelt *De l'Art de la Tragédie,* vorausgeschickt und dort[1]) unter anderem auch verlangt, dass der Chor, eine Vereinigung von Männern oder Frauen, am Ende der Akte sich über die vorausgegangene Handlung unterhalte, auch jenes System des Verschweigens und Bittens übe, welches wir schon aus Horaz kennen und schliesslich, dass er das jeweilige materielle Interesse wach erhalte, indem er nicht zu lange bei dem Anfange verweile, sondern auf den raschen Verlauf der Handlung hinarbeite. Dies im einzelnen auszuführen, würde ihn zu weit ablenken, er verweise nur noch auf Horaz und besonders Aristoteles, der seine Gedanken mit grosser Feinheit dargelegt habe.

Dort allerdings suchen wir vergebens nach solchen Rezepten; würde es doch dem Wesen des Chores, als des Vertreters des lyrischen Prinzips in der Tragödie, geradezu zuwiderlaufen, wenn er thätlich in die Handlung eingreifen wollte, und anders lässt sich doch das «*deduire la Tragedie vers le milieu ou la fin*» des Jean de la Taille nicht auffassen.

Zu einer Zeit endlich, wo die Chorpoesie schon im Absterben begriffen war, sah Daigaliers (1598) die Aufgabe des Chores[2]) darin, dass er darüber spreche, was sich während des Aktes zugetragen habe, dass er immer die Wahrheit des betreffenden Ereignisses darlege, das dargestellte Unglück beweine und hohe Thaten preise. Ähnliches hatte ja auch schon Horaz verlangt, nur mit noch grösserer Ausführlichkeit. Auch werden seine diesbezüglichen Verse zum Überfluss von Daigaliers citiert. Betreffs der Anwendung von Chorgesängen unterscheiden sich seine Anschauungen von denen mehrerer seiner Zeitgenossen, in erster Linie von

[1]) Blatt 3b. a. 4a. — Text, s. Anh. Nr. XVII, p. 141.
[2]) *L'Art Poétique, L. V. Ch. VII.* — Text, s. Anh. Nr XVIII, p. 142.

Scaliger, der sein *pars inter actum et actum* an jener Stelle sofort durch eine *„tutior definitio“* modifiziert hatte: (*pars*) *post actum*. Er behauptet nämlich, jeder Akt habe seine Chöre am Ende, mit Ausnahme des 5. Aktes[1]) und wenn er selbst in zwei seiner Tragödien[2]) dagegen verstossen habe, so bekenne er seinen Irrtum, er sei eben auch von anderen dazu verleitet worden; wenn aber vollends Garnier so weit gehe, dass er Chöre auch während der Akte singen lasse. und dadurch dem Chore seinen Charakter als Grenzstein zwischen den Akten entziehe, so müsse er zu dieser offenbaren Verletzung jener Grundregel sicher einen triftigen Grund gehabt haben.

In metrischer Hinsicht sei jede Art von *vers adonicques* zulässig; doch sei in einem und demselben Chorliede immer dasselbe Versmass beizubehalten; er selbst sei sogar so weit gegangen, dass er in einer und derselben Tragödie für alle Chöre immer das gleiche Metrum gebraucht habe.

Schliesslich dürfte vielleicht als dem 16. Jahrhundert angehörig, obwohl erst 1605 veröffentlicht, der *Art poétique*[3]) des Vauquelin de la Fresnaye angeführt werden, welcher aber nichts weiter gibt als eine paraphrasierte Übersetzung der wohlbekannten Stelle des Horaz.

Noch geringer als im 16. Jahrhundert sind die Andeutungen über den Chor, welche wir bei den französischen Theoretikern der Folgezeit finden. In seiner zuerst von

---

[1]) l. c. Livre I. cap. IX. s. Anh. A. Nr. XIII. p. 140. Man sieht, dass über die Frage, ob nach dem V. Akte noch ein Chorgesang folgen dürfe oder nicht, unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts keine Übereinstimmung herrschte. Bei Aristoteles 1452 b. cap. 12. heisst es von der *Exodos*, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Teil der Tragödie, auf welchen kein (eigentl.) Chorgesang mehr folge. Diese Definition findet in den meisten Stücken der griechischen Tragiker und in allen Stücken Senecas Anwendung. Weiteres s. bei Cloetta a. a. O. I., p. 57 ff.

[2]) Beauchamps, *Recherches* II. p. 35 führt unter seinem Namen überhaupt nur zwei Stücke auf: *Le Martire de S. Sebastien* und *Les Horaces*. Paris. 1596. in 12°. (David le Clerc.)

[3]) *Livre second*, V. 467—486. s. Anh. Nr. XIX, p. 143.

Arnaud[1]) eingehend besprochenen Abhandlung vom Jahre 1630 bedauert Chapelain die Unterdrückung der Chöre und fordert deren Wiedereinführung.

Anders Corneille, welcher vom Chore nur mehr als von einer dem Altertume angehörigen Einrichtung spricht.[2]) Er sagt, der Chor habe als Schauspieler an der Handlung teilgenommen, wenn er sprach; dies habe er aber nur durch den Mund eines Einzelnen gethan, damit er von den Hörern verstanden werde; wenn alle Choreuten sich zugleich äusserten, so sei dies nicht möglich, besonders wenn (wie dies bei gemeinschaftlicher Äusserung immer der Fall gewesen sei) gesungen werde. Weitere Aufschlüsse über die Thätigkeit des Chores in dem Organismus der Tragödie sucht man aber vergeblich in den drei Abhandlungen über die Tragödie und in den einzelnen *Préfaces.*[3])

Racines eigenartige und glückliche Verwendung des Chores ist bereits von mehreren Seiten besprochen worden,[4]) so dass wir hier auf diesen Punkt nicht näher einzugehen brauchen.

D'Aubignacs Ansicht (1669) lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Chor nicht nur zur Einhaltung der Einheit des Ortes, sondern auch zur Beobachtung der Einheit der Zeit Veranlassung gegeben habe; denn es sei doch für den Zuschauer ganz unglaublich, dass eine so grosse Anzahl von Menschen eine längere Zeit als etwa einen Tag an einem und demselben Orte zubringe. Ja sogar zum engeren Zusammenhange der Handlung trage der Chor bei, eine Behauptung, die er allerdings im einzelnen zu beweisen unterlässt.

---

[1]) *Théor. dram.* etc. S. 139 ff. — Vgl. auch Dannheisser in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 17.

[2]) *Premier Discours. De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique,* Œuvres I, 10—51.

[3]) Auch in der trefflichen Arbeit von J. Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote.* P. 1888. 8° (cf. Litteraturbl. 1891. Nr. 22), findet dieser Punkt keine Besprechung. Vgl. noch Benoist. Les théor. dram. etc., S. 327—374.

[4]) Houben, *der Chor in den Trag. Racines.* Düsseldorf. 1894. (cf. Gymnas. XIII, Nr. 9 und 10). Vgl. auch Herrigs Archiv XLVI, 24 ff., LXIV, 257.

Ausserdem ist nach seiner Ansicht der Chor auch die Veranlassung dazu gewesen, dass die Alten es vermieden, jemanden auf offener Bühne töten zu lassen; denn, sagt er, dies wäre ja in Gegenwart so vieler Personen nicht möglich, da diese dem Gefährdeten doch sicherlich zu Hilfe kämen.[1])

Wie wir aber schon hervorgehoben haben, berühren alle diese Punkte nicht das Wesen des Chores; sie sind vielmehr nur die Folge seiner Existenz.

Lamy (1668) meint, dass man zu seiner Zeit zwischen den einzelnen Akten die Bühne leer lasse, „um die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht zu sehr anzuspannen."[2]) Das Gegenteil zu sagen, wäre richtiger gewesen; denn die Chöre wurden sicher nicht abgeschafft, weil sie zu nervenerregend waren.

Ferner sieht Dacier (1692) in den Mitgliedern des Chores nur Zuschauer der Handlung, allerdings daran interessierte Zuschauer.[3]) Besondere Erwähnung verdient seine Bemerkung, dass der Chor die Veranlassung zur Beobachtung der Einheit des Ortes sei, welchen man nicht habe wechseln können, da bei der fortwährenden Anwesenheit einer so vielköpfigen Menge die Handlung sich nicht im Innern der Häuser abspielen konnte, sondern einen grossen Schauplatz unter freiem Himmel erforderte. Im Übrigen stimmt Dacier so ziemlich mit Horaz überein; zur Erklärung von *συναγωνίζεσθαι* sagt er, der Chor müsse auf den Abschluss der jeweiligen Handlung hinarbeiten; also von einer Teilnahme des Chores an dem Streben nach der Erreichung der höchsten Ziele der Tragödie ist auch hier keine Rede.

Immerhin aber hat der an und für sich ansprechende, wenn auch das Wesen des Chores nicht eigentlich berührende Gedanke Daciers (betreffs der Einheit des Ortes) anregend gewirkt.[4])

---

[1]) Livre 3e. — Hinsichtlich der Bedeutung d'Aubignacs als Theoretiker vergleiche man die eingehenden Ausführungen Arnauds in dessen *Théories dramatiques au XVII*e *siècle.* Par. 1888.

[2]) *Nouvelles Réflexions* etc. Chap. VII. Text s. Anh. Nr. XX, p. 143.

[3]) *La Poétique d'Aristote. Remarques sur le Chap.* XIX.

[4]) So z. B. wohl auf Lessing, was seinen Erklärern Cosack (Materialien p. 268) und Schröter-Thiele (Lessings Hamb. Dram. p. 269) entgangen ist.

Was dagegen der Chor innerhalb des Dramas zu thun habe, ist eine Frage, die von D'Aubignac und Dacier ebensowenig beantwortet worden ist, wie von den Kritikern des 18. Jahrhunderts: Du Bos (1719),[1]) Marmontel (1763)[2]) und Batteux (1771)[3]); denn auch der letztere ist nur im stande, die von Horaz verlangte Thätigkeit des Lobens und Tadelns dadurch zu erklären, dass das Publikum, welches der Chor darstelle, ja gewöhnlich diese Praxis übe.[4])

Hatte aber in Frankreich ursprünglich das Vorhandensein des Chores als das wesentlichste Merkmal einer nach antikem Vorbilde gearbeiteten Tragödie gegolten, und war er fast immer, selbst bei keineswegs antiken, sondern sogar romantischen Stoffen und bei manchen im Mysterienstile geschriebenen Stücken beibehalten worden,[5]) so hatte der gesunde Geschmack der englischen Dichter sich von Anfang an dieses Beiwerkes begeben; nicht als ob der Name Chor bei ihnen überhaupt nicht zu finden wäre. Aber das, was auf der englischen Bühne als Chor bekannt war, hatte mit dem antiken kaum mehr als den Namen gemein.

So gleich der aus vier weisen Männern bestehende Chor der ersten klassischen Tragödie *Ferrex and Porrex* (1561). Er moralisiert nach jedem Akte über das kurz vorher Dargestellte und erklärt sodann die *dumb shows*, zeigt aber keine Zugehörigkeit zu den handelnden Personen, sondern macht vielmehr den Eindruck einer Art Abstraktion der Weisheit.[6])

In noch höherem Grade gemahnt der Chor in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, durch solche Personifizierung von Abstrakten eher an Gestalten der alten Moralitäten als an den antiken Chor. Zudem umfasst seine Zahl nur drei, obendrein noch

---

[1]) *Réflex. Crit. Par. 1719.* 2 Bde. 8°.

[2]) *Poëtique Françoise. Paris.* 1767. 8°.

[3]) *Les Quatre Poëtiques* etc. *Paris.* 1771.

[4]) ibid. vol. I. p. 91.

[5]) Cfr. Otto, l. c. Einl. p. XXXVII f., wo z. B. folgende Stücke aufgeführt werden: *Acoubar ou la Loyauté*, das in Kanada spielt, von J. du Hamel. 1586; *L'Ecossaise* von Montchrestien; *Hist. Tragique de la Pucelle de Dom Remy. Nancy.* 1581; *Saint Jacques* von B. Bardou. Limoges. 1596. etc.

[6]) Smith, Einl. zum *Gorboduc*, p. XII f.

verschieden charakterisierte Personen, während der Chor in Kyds *Spanish Tragedy* nur aus zwei, in *Locrine* sowie in Shakesperes *Henry the Fifth* gar nur aus einer Person besteht.[1])

Die Folge der kümmerlichen Pflege des Chores in den Tragödien war es natürlich, dass auch die Theorie sich selten eingehend damit befasste. Von den dem Verfasser zugänglichen[2]) englischen Poetiken des 16. Jahrhunderts verlieren die von Sidney und Webbe[3]) überhaupt kein Wort über den Chor, während Puttenham[4]) nur ganz kurz von einem besonderem Platze für die Musiker und *Sänger* spricht, die für die „Erholung und Unterhaltung" der Zuschauer in den Zwischenakten zu sorgen hätten, und Goulston[5]) in seiner kommentierten Ausgabe von Aristoleles' Poetik sich ungefähr auf den Standpunkt des Italieners Victorius stellt, wenn er das *συναγωνίζεσθαι* mit *„una contendere"* übersetzt und durch *„quo fabula ad finem veniat"* erklärt.

In Deutschland setzt die ernste literarische Kritik erst mit dem 18. Jahrhundert ein,[6]) und zwar findet sich eine halbwegs eingehende Besprechung über den Chor zuerst bei Gottsched (1730). Bei ihm[7]) wird die Tragödie *„äusserlichem Ansehen nach in zweyerley Stück* geteilt. *Nemlich in das, was gesungen, und in das, was nur gesprochen wurde."* Das, was gesungen wurde, war der Chor; dieser Chor war *„auch sonst als eine spielende Person"* thätig, indem *„der Corypheus oder Führer*

---

[1]) Koch. *Ferrex und Porrex*, p. IX ff.

[2]) Nicht zugänglich waren Wilson's *Art of Rhetorik* 1553, und Fraunce's *Arcadian Rhetoric 1588*.

[3]) Sidney, *Apology*, und Webbe, *A Discourse of English Poetrie*. London. 1586. 8°. (in Arber's Reprints. 1870).

[4]) *The Art of English Poesie*, Lib. 1. Chap. XVII.

[5]) Kap. 18. p. 108.

[6]) Für die ältere Zeit vgl. man Borinski, l. c. p. 220 ff.

[7]) *Versuch* etc. II. Teil, 10. Hauptstück, § 7. — Opitz, *Buch v. d. deutschen Poeterey*. Breslau. 1624, ed. W. Braune, Halle. 1876. 8°; und Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich. 1740. 2 Bde. 8°, bieten für die Chortheorie keine Ausbeute; ebensowenig Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten*. Berlin und Stettin. 1804[2]. 8°, und Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste*. Berlin und Stettin. 1805.[3] 8°.

desselben im Namen aller Übrigen redete. Doch war freylich das Singen die vornehmste Pflicht des Chores."[1]) Dass Gottsched bei Horaz in die Schule gegangen war, offenbart sich an jener Stelle, wo er sich über die Thätigkeit des antiken Chores äussert. „*Er stimmte solche moralische Betrachtungen, Gebete, Lobgesänge an, die sich zu der unmittelbar vorausgehenden Handlung schicketen*", [2]) und obendrein führt er noch die drei ersten den Chor betreffenden Verse aus Horazens Poetik an. Von der Feinheit seines poetischen Empfindens gibt er uns schliesslich eine klassische Probe, wenn er eine Parallele zieht zwischen dem durch den Chor hergestellten Zusammenhange der einzelnen Akte und den „*Allerlei lustigen Stücken, welche bei uns die Musikanten*" spielen, oder gar dem Tanze, der zwischen den einzelnen Aufzügen aufgeführt werde.[3])

Dass Lessing nicht allzu hoch vom Chore der griechischen Tragödie dachte, wurde bereits erwähnt.[4]) Nach ihm war derselbe in der Hand der tragischen Dichter nur eine Veranlassung zur Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit. Wenn wir aber unseren Blick zurücklenken auf das bereits durchstreifte Gebiet, so begegnen wir demselben nur noch weiter ausgesponnenen Gedanken bereits bei älteren (französischen) Kritikern, bei Dacier und sogar schon früher bei D'Aubignac. Die Annahme, dass Lessing nicht der Vater dieses Gedankens sei, sondern vielmehr auf der Fährte der Franzosen wandele, liegt nahe, ja sie gewinnt sogar an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns seine genaue Bekanntschaft mit den französischen Kritikern, wie Du Bos und Dacier, vor Augen halten.

VI. Schiller und seine Kritiker.

Seitdem der Chor im 16. Jahrhundert wenig Glück sowohl in der Aufnahme von seiten des geniessenden Publikums, als auch in der Handhabung von seiten der schaffenden

---

[1]) *Versuch* § 8.
[2]) ibidem § 4.
[3]) *Versuch* § 9.
[4]) S. o. p. 24[4].

Dichter gefunden hatte, konnten nur solche Geister, welche sich im Vollbesitze ihrer poetischen Kraft von den Zeitgenossen anerkannt wussten, den Versuch wagen, das exotische Gewächs in ein anderes Klima zu verpflanzen. Werden aber sonst Anregungen führender Grössen von den mitlebenden Künstlern beifällig begrüsst, so gelang bei dem Chore eine Acclimatisierung niemals; im besten Falle blieb er vielmehr stets nur eine von kundiger Hand gezogene Treibhauspflanze. Ja es erschien sogar nicht unnötig, ihren Anbau durch besondere Empfehlungen ihres Wertes zu rechtfertigen. — Unzweifelhaft wäre es für die vorliegende Frage von hohem Interesse, die Anschauungen unseres bedeutendsten Dramatikers über diesen Punkt zu hören, selbst wenn seine theoretischen und praktischen Versuche die Frage nicht so in Fluss gebracht hätten, wie dies thatsächlich der Fall war.

Schiller sprach schon in einem Briefe vom 29. Dezember 1797 einen Gedanken aus, welcher ihn sicherlich bei der Einführung des Chores auf der deutschen Bühne, wenn auch unbewusster Weise, beherrscht hat. Dort äusserte er, dass man dem Drama, welches *„durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen werde, durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht verschaffen müsse.“* [1]) Seiner Ansicht nach könnte dies am ehesten *„durch Einführung symbolischer Behelfe“* geschehen, über deren Begriff er mit sich jedoch nicht recht ins Reine gekommen sei. Im direkten Anschlusse daran finden wir dann folgende Worte: *„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln sollte.“* Demselben Gedanken begegnen wir auch in der Vorrede zur *„Braut von Messina“* [2]) u. z. als Schlussstein der Einleitung: *„Alles Äussere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriffe entgegen — Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die*

---

[1]) *Briefwechsel mit Goethe* I, 351.
[2]) Schiller, Werke, V. p. 349—360.

Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören." Sonderbarerweise steht die direkt darauffolgende Besprechung über den Chor überhaupt nur durch einige überleitende Worte damit in Zusammenhang, ohne dass die Idee des Symbolischen je wieder in der ganzen Abhandlung auftauchte, von der Schiller doch augenscheinlich ausgegangen war. Darauf aber, dass dem *Dichter* Schiller der Gedanke des symbolischen Elementes wohl näher lag als dem *Theoretiker*, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.[1])

Seine Ausführungen in der Abhandlung: „*Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie*" gipfeln in vier Hauptpunkten und sollen beweisen, dass der Chor dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten Dichter. Denn *erstens* verwandele er die moderne gemeine Welt in die alte poetische; *zweitens* reinige er das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondere; *drittens* berechtige er den Dichter zur Erhebung des Tones und *viertens* bringe er, wie in die Sprache Leben, in die Handlung Ruhe.

Gegenüber dem zuerst geltend gemachten Gesichtspunkte ist es nicht uninteressant, zu beobachten, wie sich bei unserem grössten Dramatiker und unserem schärfsten Kritiker in dieser Hinsicht gewisse Berührungspunkte vorfinden. Schiller sieht nämlich in der Einführung des Chores *den* Vorteil, dass durch ihn das Unmittelbare — man ist fast versucht, die Öffentlichkeit des Verfahrens zu sagen — wiederhergestellt werde dadurch, dass die Handlung eben aus dem Inneren der Häuser heraus auf einen öffentlichen Platz verlegt werde. Die Örtlichkeit spielt aber vollends in Lessings Auffassung vom tragischen Chore mit die Hauptrolle. Lessing glaubte nämlich,[2]) wie schon D'Aubignac und Dacier,[3]) dass der Chor die Hauptursache für die Einhaltung der Einheit von Ort und Zeit gewesen sei; denn eine solche Menge Volkes könne sich doch nicht weiter von ihren Wohnungen

[1]) S. u. p. 37.
[2]) Werke. VI. 46. Stück.
[3]) S. o. p. 27.

entfernen, noch länger von zuhause wegbleiben, als man eben der blossen Neugierde wegen zu thun pflege. Nun aber der Unterschied: ist für Lessing diese Einheit — und somit auch der sie veranlassende Chor — eine Einschränkung, ein Zwang, mit dem sich die Alten mit grösserer, die Franzosen und die Italiener mit geringerer Gewandtheit abfanden, so ist gerade dieser Unterschied in der Beobachtung der Örtlichkeit und das damit zusammenhängende Institut des Chores für Schiller ein solcher Vorzug, dass er um seinetwillen den Chor wieder einführen möchte.

Bezüglich des zweiten Punktes sucht Schiller allerdings der Schwierigkeit, welche in der Trennung der Reflexion von der Handlung liegt, damit abzuhelfen, dass durch den Vortrag ersetzt werden solle, was dem Chore an sinnlichem Leben abgehe. Hier erhebt sich unwillkürlich die Frage, ob Schiller mit Recht in der Trennung der Reflexion von der Handlung einen Vorzug erkannt, sodann, ob er nicht bei der Beobachtung der Alten in einer *zufälligen* Thätigkeit des Chores — der Reflexion — irrtümlicherweise eine dem *Wesen* seiner Aufgabe zukommende Thätigkeit erblickt hat. Sicher ist ja, dass wir oft in den Chören der Alten Betrachtungen derart finden, wie sie Schiller zum Teil namentlich aufführt. Wenn es aber als unbestreitbar gelten kann, dass als Dichtungsgattung die Chorpoesie lyrischer Natur ist, so liegt es im Wesen der Sache, dass dem Chore der Ausdruck allgemeiner Reflexionen eher zukommt, als jeder anderen der mithandelnden Personen, da ja Reflexionen im Verlaufe einer Handlung nicht als förderndes, sondern eher als hemmendes Element erscheinen, in der Lyrik aber, wenn irgendwo in der Poesie, den geeignetsten Ausdruck finden. Es ist aber kein geringer Unterschied, ob man sagt, der Chor sei Träger der Reflexion, oder: der Chor äussere seine Gedanken in lyrischer Form, so dass, wenn Reflexionen überhaupt ausgesprochen werden müssen, sie dem Chore eher als einem in die Handlung verwickelten Schauspieler in den Mund gelegt werden können. Ob der Chor also reflektiert oder nicht, das hängt nicht von seiner Stellung als Chor ab, sondern von seiner Aufgabe, seine Ideen in lyrisches Ge-

wand zu kleiden. Dass die Reflexion aber nicht *bloss* dem Chore eigne, sondern auch von anderen Personen des jeweiligen Stückes ausgesprochen werden könne, wird Schiller gegenüber am besten durch die Auflösung des Chores und die Verteilung seiner Worte an verschiedene Personen bewiesen, wozu er an Körner schreibt: „Sie (die Dresdner Schauspieler) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ [1])

Am leichtesten gelingt es, sich mit Schiller bezüglich des dritten Punktes zu vereinbaren, wo er sagt, es werde durch die Einführung des Chores der Ton des Ganzen erhoben. Immerhin lässt sich darüber rechten, ob dieser Vorteil nicht zu teuer durch die Einführung einer stehenden Figur, wie sie ja der Chor im Altertum war, erkauft wird, und ob es nicht zweckdienlicher wäre, wenn der tragische Dichter diesen stilistischen Cothurn nur im geeigneten Momente bestiege, als fortwährend auf demselben einherzuwandern.

Wenn aber Schiller sagt, der Chor bringe Ruhe in die Handlung, so wird er von niemandem schlagender widerlegt, als von seinem eigenen Chore, der sich sogar soweit fortreissen lässt, zur blanken Waffe zu greifen.[2]) Diese Thatsache ist von allen Kritikern Schillers[3]) hervorgehoben worden und wird von letzterem dadurch nicht entschuldigt, dass er sagt, als *ideale* Person sei sein Chor stets eins mit sich selbst; nur als *wirkliche* Person greife er in die Handlung ein und nur dadurch werde die Trennung herbeigeführt. Denn hier ist eben ein neuer Gegensatz vorhanden zwischen wirklicher und idealer Person.

Die Tragödie, welcher diese Abhandlung vorausgeschickt ist, wurde von Schillers zeitgenössischen Freunden mit unendlichem Jubel begrüsst. Goethe meinte nach der ersten Aufführung, der theatralische Boden sei durch diese Er-

[1]) *Briefwechsel mit Körner*, 6. Febr. 1803.

[2]) *Braut von Messina*. v. 1707—1747.

[3]) z. B. von Hettner, *Gesch. d. D. Lit.* III. 3, 317; Gerlinger, *Griech. Elemente* etc. 1, p. 27 ff.; Viehoff, *Poetik*, 2. Buch, 3. Kap. § 194.

scheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden.[1] Schiller selbst sagte, er habe zum erstenmale dabei den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen und der jüngere Teil des Publikums habe ihm nach der Vorstellung eine öffentliche Ovation dargebracht. Immerhin hätten sich auch damals Stimmen vernehmen lassen, welche sich mit dieser Neuerung nicht befreunden wollten. Diese Äusserungen betrafen natürlich nur die mit Chören ausgestattete Tragödie, nicht die theoretische Rechtfertigung derselben. Auch spätere, eingehende Arbeiten beschäftigten sich vorzugsweise mit der Kritik des Stückes und warfen nur ab und zu einen Blick auf die einführende Schrift. So gleich Rössler,[2] welcher an der Tragödie nicht nur den Schicksalsbegriff tadelt, sondern auch den Chor, und zwar zunächst wegen seiner Teilung an Alter und Stellung und alsdann wegen der verschiedenen Parteistellung und der Aufgabe der persönlichen Selbständigkeit. Denn nach Rösslers Ansicht muss der Chor zu der Handlung zwar in Beziehung stehen, doch darf diese keine zu enge sein, keine Verwicklung in die Handlung; infolge seiner Ohnmacht und Dienstbarkeit nehme er nur eine beratende Stelle ein, aber keine handelnde, und so sei es ihm auch möglich, eine gewisse Selbständigkeit zu wahren und damit ein ebenso empfängliches wie unparteiisches Publikum zu repräsentieren. Man sieht, dieses Urteil geht im Grunde auch auf eine mehr oder minder subjektive Beobachtung der alten Dichter zurück, wie sie auch Schiller angestellt hatte, wenngleich nicht mit derselben Behutsamkeit; immerhin ist auch hier der persönlichen Auffassung ein allzu weiter Spielraum gelassen.

Während Cholevius (1854—1856) einer Erörterung dieser Frage, die man füglich bei ihm erwarten könnte, vorsichtig aus dem Wege geht, finden wir eine um so eingehendere in Gerlingers Preisschrift (1858).[3] Eine reiche Fülle

---

[1]) *Schillers Briefwechsel mit Körner*, 28. Mai 1803.

[2]) *Über d. Verh. der Schiller'schen Braut v. M.* p. 17 ff.

[3]) *Die griech. Elemente.* A. I. p. 23—40; und Resultate A. p. 132 ff.

schöner, meist selbstständiger[1]) Gedanken finden wir dort auf wenigen Seiten niedergelegt. Sie enthalten zunächst eine noch später zu besprechende Erörterung dessen, was der Verfasser von einem tragischen Chore erwartet, sodann eine Widerlegung der bis dahin (von wem?) erhobenen Einwürfe gegen Schillers Chor, worauf er seine eigenen Bedenken diesem gegenüber äussert.

In erster Linie hebt er hier den inneren und äusseren Zwiespalt der Chöre Don Manuels und Don Cesars hervor, deutet dann auf den Widerspruch der beiden zwischen ihren leidenschaftlichen Äusserungen während der Handlung und den salbungsvollen und zartfühligen Stimmungsbildern in den Zwischenakten hin, rügt mit ernsten Worten die Unwürde seines Charakters, die in seiner servilen Unterwürfigkeit unter den Willen der Herren einerseits und in seinem ränkesüchtigen Treiben hinter ihrem Rücken andererseits zu tage tritt, und findet für den Chor der Jünglinge auch kein Analogon in den antiken Tragödien; dagegen hat er warme Worte des Lobes für manche dichterische Schönheit im einzelnen und den majestätischen Flug seiner poetischen Sprache im allgemeinen, um schliesslich zu der Erkenntnis zu kommen, dass äussere und innere Hindernisse dem fremden Gaste Weg und Aufnahme in der modernen Tragödie überhaupt vertreten. Diese letzteren ziehen unser besonderes Augenmerk auf sich, da sie ja auch zum grössten Teile die Renaissancetragödie betreffen. Da heisst es, die naive Anschauung der Lyrik stehe im Gegensatze zu dem Realismus des modernen Dramas. Gilt diese Bemerkung für die deutsche klassische Bühne, so noch viel mehr für die französische, sowohl die klassische als auch die vorklassische Bühne der Renaissance. Ferner meint Gerlinger, die Abstraktion des Chores setze eine einheitlichere Handlung voraus, als sie das moderne Drama mit seinen Verwicklungen darbiete. Wenn nämlich zugegeben werden muss, was G. Freytag in seiner Technik des Dramas ausführlich darlegt,[2]) dass die moderne Tragödie auf Spiel und Gegenspiel beruht, d. h.

[1]) Vgl. jedoch weiter unten S. 35.

[2]) Cap. 1, p. 91—99.

dass neben der Haupthandlung eine andere, feindliche von Anbeginn an herläuft und erst in der Katastrophe die erstere durchkreuzt, dass dagegen das Kennzeichen der antiken Tragödie eben darin besteht, dass sie kein Gegenspiel kennt, sondern dass der Held sein Ziel unbehindert in seiner Verblendung bis zur Katastrophe verfolgt, wo er durch das Schicksal zu Fall kommt, so leuchtet von selbst ein, dass für die antike Tragödie der Chor ein willkommener Ausdruck alles dessen werden konnte, was heutzutage durch die an den beiden Gegensätzen beteiligten Personen zum Ausdruck gebracht wird.[1])

Des weiteren erkennt Gerlinger in der Vervollkommnung unserer Scenik einen vollgiltigen Ersatz für die uns fehlende, sinnlich mächtig wirkende Chorgestalt. Wird man hierin im grossen und ganzen mit Gerlinger übereinstimmen, so dürfte er doch die allgemeine Zustimmung nicht finden, wenn er bedauert, dass der heutigen Tragödie mit dem Chore auch der eigentliche Vertreter der Reflexion abgehe. Wer in aller Welt lehrt ihn, dass der Chor der Träger der Reflexion sei und sodann, dass die Tragödie überhaupt eines solchen bedürfe? Etwa die in Sachen der Dramaturgie doch etwas fragwürdige Autorität des Horaz? In diesem Punkte steht also Gerlinger entschieden auf seiten der Schiller'schen Abhandlung. Wenn er aber bezüglich der Erhebung des Tones der Tragödie im allgemeinen durch Einführung des Chores dem Schiller entgegenhält, er habe in dieser Beziehung in seinen reiferen Stücken ruhmvollst bewiesen, dass ein erhabener Dichtergenius dieses Kunstmittels nicht bedürfe, um den richtigen Ton des Ganzen zu finden, so dürfte man hier die Frage aufwerfen, ob unser moderner Geschmack in Schillers reifsten Tragödien einen *Mangel* an Reflexion empfindet, oder ob man nicht vielmehr das Gefühl hat, als seien seine *Personen* zu sehr damit überladen. Andererseits ist es doch Schiller gerade zum Vorwurf gemacht worden, dass sein *Chor* zu viel reflektiere.[2])

---

[1]) Cf. auch Riess, *Der Chor in der Tragödie*, p. 358 ff.

[2]) Beyer, *Deutsche Poetik* II. *Fünftes Hauptst.* II. § 163. p. 463.

Richtig bemerkt aber Gerlinger noch, dass die Handhabung des Chores unsere Dichter zwinge, ihre Stoffe dem Gebiete der nationalen und klassischen Sagenwelt zu entnehmen, die der ungelehrten Mehrheit des Publikums unverständlich sei. Einen schlagenden Beweis dafür erbringt die französische Renaissance, indem sie mit schnödem Misserfolge den Chor auch in romantische Tragödien [1]) einführte.

Zudem stellt Gerlinger fest, dass der Chor in unsern Theatern überhaupt seinen regelmässigen *Platz* — Thymele und Orchestra — nicht vorfinde. Die Berechtigung dieses Satzes dürfte wohl niemand anfechten, welcher einmal der Aufführung einer antiken Tragödie beigewohnt hat. [2])

Wie primitiv aber die chorischen Aufzüge zur Zeit der Renaissance ausgeführt worden sein mögen, darauf lassen uns schon bis zu einem gewissen Grade die allgemeinen Nachrichten über die ersten Darstellungen in den Höfen der *Collèges*, sowie die in noch viel späterer Zeit [3]) recht dürftigen Theaterverhältnisse schliessen. [4])

Endlich sei noch erwähnt, was Gerlinger sich eigentlich unter dem tragischen Chore vorgestellt hat. Hier tritt die völlige Ratlosigkeit, wie sie bis auf unsere Tage bezüglich der „geistigen" — soll heissen dramaturgischen — Aufgabe des Chores geherrscht hat, in klarster Weise zu tage. Angeblich aus der Behandlung desselben durch Sophokles, ferner aus den Bestimmungen des Aristoteles, den übrigens Schiller genau gekannt haben soll, des (!) Humboldt, des Hegel, und Schiller, setzte er — als ob sie in idealer Harmonie zusammenflössen — eine höchst merkwürdige Mosaik zusammen, ohne übrigens von

---

[1]) S. o. p. 25. A. 5.

[2]) Wie der Verfasser vor einigen Jahren der Aufführung von Sophokles' Antigone im *Théâtre Français*.

[3]) Cfr. Despois, *Le Théâtre français*. Livre premier. Chap. Ier, IIe und VIIIe.

[4]) Das hierüber Aufschluss versprechende Werk von Cougny, *Des Représentations au XVIe siècle*, war dem Verfasser nicht zugänglich, da es in Deutschland nirgends zu finden ist.

Aristoteles mehr zu nennen, als seinen Namen. Und diese seltsame Zusammenstellung all dieser Theorien zu einem Ganzen wird von Gerlinger mit folgendem Satze eingeleitet: *„Ein Verein von gleich charakterisierten Personen, Chor genannt, begleitet mit seiner Gegenwart die Handlung des Stückes.“* Hier ist nicht nur jedes einzelne Wort anfechtbar, sondern obendrein ist man darüber im Zweifel, ob hier die eigentliche Definition gegeben ist — die ja später nicht mehr kommt — und ob sie vom bühnentechnischen oder dramaturgischen Standpunkte verstanden werden muss. Was man übrigens von jenen meist nur kurz hingeworfenen Äusserungen der genannten Dichter und Kritiker zu halten hat, darüber soll später [1]) noch ausführlich gesprochen werden. Gerlinger aber entlässt uns mit dem Gefühle der Unzufriedenheit über den Mangel an einer eigentlichen Begriffsbestimmung des tragischen Chores.

Lediglich textkritischer Natur und zudem den Gedankengang wenig ändernd ist Teichmüllers [2]) Bemerkung zu unserer Stelle, indem er vorschlägt, zu lesen: *τὰ ᾀδόμενα ἄλλου του μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας* statt *μᾶλλον τοῦ μύθου* ...

Nur eine einzige Seite und gewiss nicht die wichtigste hat Wackernagel bezeichnet, [3]) wenn er sagt, der Dichter habe in dem Chore *„all die sittlichen und religiösen Empfindungen niedergelegt, welche die vorübergehende Handlung in einem reinen und edlen Gemüt erregen konnte“*, wohl kaum mehr als eine Umschreibung des *„idealen Zuschauers“* Schlegels. Weiterhin spricht Wackernagel von *„leuchtenden Ahnungen der göttlichen Weisheit“*, die in dieser *„gottbegeisterten Volksstimme“* zur Darstellung gelangen, vermag aber durch diese zwar wohlklingenden, aber doch nicht recht greifbaren, und jedenfalls keineswegs erschöpfenden Erklärungen nicht zu befriedigen.

An der Arbeit Arnoldts über *Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chores in der Braut von Messina* (1883) können wir raschen Schrittes vorübereilen, da ihre Ungründlichkeit auf allen Seiten hervortritt; macht er doch z. B.

---

[1]) S. u. p. 39 ff.

[2]) *Beiträge zur Erkl.* 41, § 19, p. 135.

[3]) *Poetik*, II, 3. p. 179.

Gerlinger einen Vorwurf daraus, dass er des Äschylus Eumeniden und Schutzflehende vergesse, wenn er den allzu grossen Einfluss des Schiller'schen Chores tadle. Sieht man aber bei Gerlinger nach, so hat er den „Elementen aus Äschylus" nicht weniger als 8 Seiten gewidmet,[1]) ausdrücklich aber in den „Resultaten" unter A. konstatiert, dass Äschylus nicht als Muster einer Chorpoesie anzusehen sei.

Unser Interesse wendet sich sodann der Riess'schen Arbeit zu, die durch ihren Titel: *„Der Chor in der Tragödie"* (1884) die endliche Lösung des Rätsels zu bringen verspricht, aber sich lediglich als ein Versuch zur Rettung des Schiller'schen Chores darstellt.[2]) Nachdem Riess nämlich mehrere divergierende Aussprüche über den Chor erörtert hat, stellt er die verschiedene Entstehungszeit der Braut von Messina und der ihr jetzt vorausgehenden, ursprünglich aber viel jüngeren Abhandlung fest, die gleichzeitig mit dem Fragmente „die Maltheser" geschrieben wurde, auf dessen Chöre auch die Äusserungen Schillers passen. Indem er sodann[3]) von Schillers schon erwähnter[4]) Idee der symbolischen Darstellung ausgeht und dieselbe mit einem ähnlichen Worte Goethes in Zusammenhang bringt, stellt er fest, dass in der Tragödie der Chor der Vertreter dieser Symbolik sei, insofern er eine Art *„unterer Schicht"* darstelle, in welcher sich die Handlung als lyrisches Intermezzo abspiele, um in der eigentlichen Tragödie in ihren Höhepunkten um so gewaltiger zur Gestaltung zu gelangen. — Muss aber Riess schon allen Scharfsinn aufbieten, um diese Idee für Schillers Chor halbwegs wahrscheinlich zu machen, so dürfte er den Beweis für ihr Zutreffen mit noch grösserer Schwierigkeit für den Chor der alten Griechen erbringen. Und selbst, wenn jener Gedanke Schiller vorschwebte, so ist er ihm doch nie klar zum Bewusstsein gekommen und dürfte seine Auffassung vom

---

[1]) l. c. B. c. 122—130.
[2]) Riess, p. 339—360.
[3]) l. c. p. 349—357.
[4]) S. o. p. 28 f.

antiken Chor nur bis zu einem geringen Grade beeinflusst haben.

Geistvoll, wie übrigens auch Riess' Abhandlung, aber in ihren Resultaten viel überzeugender, weil von einer gründlichen Kenntnis der antiken Tragödie getragen, ist Baumgarts Besprechung der Braut von Messina (1887), in welcher er, wie in Sophokles' *Ödipus Rex*, die höchsten Forderungen der Aristotelischen Poetik besonders bez. der Chorlieder erfüllt sieht.[1]) Dass der Dichter dabei mehr vom dunklen Drange echt dichterischen Empfindens, als von klar bewussten künstlerischen Grundsätzen geleitet worden sei, hebt Baumgart gerade der Schiller'schen Abhandlung gegenüber hervor, in deren einzelnen Punkten (die oben schon besprochen worden) er — oft in sehr optimistischer Weise — das Gebiet des Wesentlichen immer und immer wieder gestreift glaubt, ohne dass darin Schiller jemals das erlösende Wort gesprochen hätte. Mag immerhin der Genius des schaffenden Dichters die richtigen Pfade gewandelt sein, zur wahren theoretischen Erkenntnis der Chorpoesie ist Schiller nicht durchgedrungen. Anderen Männern der Wissenschaft gegenüber, die schon geraume Zeit vor Baumgart, wenn auch nur andeutungsweise und ohne seine tiefe Auffassung dieses Ziel bezeichnet haben, verbietet aber die Billigkeit, es an dieser Stelle mit seinem eigentlichen Namen zu nennen.

Hier sei nur noch die ihrer merkwürdigen Auswüchse wegen interessante Theorie Scherers kurz besprochen (1888). Wenn er einmal sagt, Schillers Chor sei ein Chor, nur nicht einer im antiken Sinne,[2]) so steht er damit ja im schroffen Gegensatz zu den Ausführungen von Baumgart und Riess, mag aber immerhin in Gerlingers Schrift manchen Stützpunkt dafür gefunden haben, dass der Chor in der Braut von Messina sich nicht in allen Einzelheiten und Äusserlichkeiten mit dem antiken deckt. Indes, dieser Chor ist noch himmelweit verschieden von „*gegliederten Scharen oder gleichartigen Truppen*“, welche sich auch sonst bei Schiller finden mögen.

---

[1]) *Poetik*, XXVIII, 596—609.

[2]) *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 601 der 6. Aufl.

Es berührt uns deshalb seltsam, wenn wir von einem Scherer Folgendes zu hören bekommen: *„Die Räuber stehen wie ein Chor um ihren Anführer; die Verschwörer im Fiesko bilden gleichfalls eine homogene Menge; Philipps II. Hofstaat entfaltet sich, freilich nur in einer Scene des Don Carlos als ein figurenreiches Bild; die Wallensteinschen Generäle und das Wallensteinsche Lager zeigen einen grossartig gegliederten Chor; die Dienerschaft der Maria Stuart und der Hofstaat der Königin Elisabeth enthalten die Keime zu Chören; in der Jungfrau von Orleans stehen sich zwei feindliche Heere gegenüber."*

Von dieser Leistung, welche ausser Scherer wohl kaum noch jemand ernsthaft nehmen dürfte, wenden wir uns wieder den allgemeinen Untersuchungen über den Chor und zwar in der neuen und neuesten Zeit zu.

VII. Die moderne Poetik.

Von den neuesten Kritikern Schillers gilt es noch einmal die Schritte zurückzulenken in den Beginn des Jahrhunderts und den Faden der allgemeinen Forschung wieder aufzunehmen. Da tritt uns denn zuerst A. W. v. Schlegel entgegen, in dessen Augen weder seine Vorläufer, noch seine Zeitgenossen Gnade gefunden haben. *„Die neueren Kunstrichter"* sagt er 1808 in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst,[1] *„haben immer nicht recht gewusst, was sie aus dem Chore machen sollen"*. Ein Milderungsgrund für alle bisherigen *„Irrtümer"*, von denen er uns eine kleine Auslese bietet, ist in den Augen Schlegels der Umstand, dass auch der geistige Nährvater aller Kunstkritiker, Aristoteles, *„keine befriedigenden Aufschlüsse darüber gibt."* Die einem so zuversichtlichen Tone gegenüber wohlberechtigten Erwartungen werden indes schon etwas herabgemindert, wenn Schlegel fortfährt, *„besser noch habe Horaz die Aufgabe des Chores erfasst"*. Dass dieser in der ersten Hälfte seiner Erörterung gerade die Aristotelische Definition, wenn auch sehr verwässert, wiedergibt, scheint Schlegel nicht zu beachten, aber die

[1]) l. c. p. 77 f.

von Horaz selbst angegebene *„allgemeine Stimme sittlicher Teilnahme, Belehrung und Warnung“* findet seinen vollen Beifall, und so sieht er die allgemeine giltige Bedeutung des Chores in seiner Stellung als *„personifizierter Gedanke über die dargestellte Handlung, die verkörperte, in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit“*. Wenn nicht alles trügt, so ist mit dieser Definition im Grunde nichts anderes dargestellt, als eine allegorische Figur; diese Theorie bezeichnet also lediglich, was schon die ersten englischen Dramatiker[1]) im Chore gesehen hatten und bedeutet somit innerhalb der historischen Entwicklung der Chortheorie eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Seinen Gedanken führt er dann stilistisch noch in verschiedenen Wendungen aus; unter anderem sagt er, der Chor *„stelle zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemein menschliche Teilnahme dar, er lindere den Eindruck einer tieferschütternden oder tiefrührenden Darstellung“*. Als Summa all dieser etwas schöngeistig gefärbten Ideen hat er das geflügelte Wort vom *„idealisierten Zuschauer“* geprägt. Diese funkelnde und blinkende Münze ist aber durch den starken Umlauf matt und trübe geworden und hat damit auch nach allgemeiner Schätzung an innerem Werte verloren.

Die Hauptschwäche der Schlegel'schen Theorie scheint darin zu liegen, dass er den Chor ganz ausser Beziehung zu der jeweiligen Handlung stellt und nur seine betrachtende, reflektierende Seite betont. Im entgegengesetzten Extreme wurzelt Hegels[2]) Auffassung, welche dahin geht, dass der Chor das *„substanzielle, höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewusstsein“* darstellt. *„Eine müssig, wie der Zuschauer, reflektierende, moralische Person“* — damit deutet er jedenfalls auf Schlegels Chor — finde er als dramatische Figur *„uninteressant und langweilig.“* Wenn aber Hegel sich selbst erläuternd dann hinzufügt, der Chor sei *„die wirkliche Substanz des sittlich heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als fruchtbares*

---

[1]) S. o. p. 25 f.
[2]) *Werke* X, 3. Abt. 3. Kap. C. 3c, p. 547 ff.

Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben (sic) *bedingt sind"*, verfällt er offenkundig in den Irrtum, dass der Chor nur zur Zeichnung des moralischen Hintergrundes diene, und keine dramaturgische Aufgabe zu erfüllen habe. Es kann doch sicher nicht die Absicht des Dramatikers sein, den gewaltigen Apparat des Chores zur Darstellung ausserhalb seiner Aufgaben liegender Interessen in Bewegung zu setzen, ja ihretwegen in ihm sogar eine stehende Figur zu schaffen. Der Gegensatz in der Auffassung Schlegels und Hegels gipfelt, kurz gesagt, in Folgendem: Bei jenem zielen die Betrachtungen auf die Hörer, bei diesem auf den Helden der Tragödie ab; nach Hegel sind sie sittlicher, nach Schlegel allgemein menschlicher Natur.

Eine Vereinigung der Schlegel'schen und Hegel'schen Theorie versucht F. Th. Vischer (1851—57), der in seiner *Ästhetik* im Vorübergehen auch die Frage des Chores berührt, und in ihm die *„stehengebliebene Wurzel"* erkennt, welcher die Tragödie ursprünglich entspross.[1]) Mit Hegel sieht er in ihm den Repräsentanten des Volksganzen, teilt ihm einen *epischen* Charakter zu und bringt damit auch seine Spruchweisheit in Verbindung, durch welche er als *„gnomischer Bestandteil"* erscheine. Mit Schlegel stimmt er dagegen überein, wenn er ihn in seiner Form und in seiner Bedeutung als *„idealen Zuschauer"* lyrisch nennt, der als *„künstlicher Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vorempfindet."* Selbst wer geneigt ist, zuzugeben, dass Schlegel und Hegel in dem einen oder anderen Falle das Richtige gestreift haben, wird diese Art des Paktierens, welche trotz einiger geistreicher Wendungen doch keine wirkliche Förderung der Frage bedeutet, zurückweisen. Und was wird man zu dem Ausdrucke *„vorempfinden"* sagen, durch welchen Vischer der Subjektivität des Empfindens der *„empirischen Zuschauer"* ein recht unhöfliches Misstrauen entgegenbringt?

Manche Berührungspunkte mit seinen Vorläufern zeigt

---

[1]) l. c. III. 2, b, γ. 2., §. 905.

Carriere, welcher in der Chorfrage die Stellung des Eklektikers einnimmt, insofern er nicht nur mit Recht die Stellung des Chores bei den einzelnen griechischen Tragikern verschieden auffasst, sondern ihn auch in den verschiedenen Stücken eines und desselben Dichters ungleich behandelt findet; bald ist er ihm Träger der Handlung oder ganz selbständige Figur (Äschylus), bald nach Schlegel „idealisierter Zuschauer“, bald nach Klein Vertreter des sittlichen Bewusstseins (Sophokles), bald Ausdruck der Ansichten des Dichters, wie oft bei Euripides, der ihn anderwärts auch dazu verwerte, um das Drama — und hier gebraucht Carriere das Wort Schillers – *„mit lyrischen Prachtstücken“* zu verzieren. Im grossen und ganzen aber scheint auch er Hegels und Schlegels Ansicht vereinigen zu wollen, wenn er sagt: *„Er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem sich die einseitigen Heldengestalten erheben; zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht die Empfindungen der Zuschauer harmonisch aus.“* [1])

Auch J. L. Klein (1865) berührt die Frage des tragischen Chores und sieht in demselben die *„vox populi, vox Dei“*, [2]) das öffentliche Gewissen, woraus deutlich hervorgeht, dass auch dieser Bestandteil der Tragödie bei ihm zum Träger der sittlichen Idee wird, die als roter Faden sein ganzes System durchzieht. Auch steht ihm der Chor des Äschylus weit über dem des Sophokles, dessen Chor ihm *„als fünftes Rad am Wagen der Tragödie“* erscheint, *„wenn auch als fünftes Sonnenrad an einem Sonnenwagen“*. Schon aus diesen Äusserungen leuchtet ein, dass er das Wesen des Chores lediglich nach der mehr oder minder einflussreichen Stellung desselben innerhalb der Handlung bemisst.

Während wir an Kleinpauls *Poetik* (1868), [3]) die nur mit Schlegel den idealisierten Zuschauer in dem tragischen Chore erkennt, rasch vorübergehen können, verweilen wir wieder länger bei der Untersuchung, welche Hubert Reinkens

---

[1]) *Die Poesie* etc. p. 263.

[2]) *Geschichte des Dramas* I. p. 325.

[3]) II. § 159 (der 6. Aufl.).

dem Chore gewidmet hat (1870).[1]) Höchst auffallend ist in erster Linie, dass dieser gründliche Kenner der Aristotelischen Poetik die dort gegebene Definition nicht befriedigend findet, sondern mit Hilfe verschiedener Stellen aus anderen Werken des Aristoteles und eigener Kombinationen folgendes System konstruiert: Der Chor ist 1) der Anwalt der Interessen des freien, edlen Volkes, 2) repräsentiert er die öffentliche Meinung, 3) wird durch den Chor die Stimme der Götter vernommen. Es darf als sicher angesehen werden, dass durch Beobachtung der antiken Chöre sich derartige Eigenschaften unschwer in bedeutend grösserer Anzahl finden liessen. Reinkens fehlt eben dadurch, dass er nicht aus der ursprünglichen, wahren Quelle schöpft, vielmehr seinen Wissensdurst anderwärts zu stillen sucht, wo ihm statt eines klaren Trunkes das Wasser der Niederungen geboten wird. Denn diesem sind die von ihm angezogenen Stellen aus anderen Werken des Aristoteles insofern zu vergleichen, als sie gelegentlich und vergleichsweise den Chor unter dem Gesichtspunkte ganz verschiedener philosophischer Disziplinen beleuchten und so höchstens Eigenschaften desselben darstellen, nicht aber den Kernpunkt seines Wesens wiedergeben.

Damit haben wir uns der geistvollen Abhandlung von Siebenlist (1880) genähert, die einen entscheidenden Wendepunkt in der ganzen Chortheorie bezeichnet. Hatte Schopenhauer eine Wirkung des Chores auf die Zuschauer und die Personen des Stückes gefunden, insofern als er einerseits die Moral des Stückes, welche aus der Handlung successive *in concreto* hervortritt, als Reflexion über diese *in abstracto* ausspreche, andererseits die *„anteillose Besonnenheit neben den stürmenden Leidenschaften der Hauptpersonen zur Sprache kommen lasse“*, ferner in schillernden Vergleichen den Chor dem Basse, der in der Musik den Grundton der Accorde angibt, sowie den leitenden Artikeln der Zeitungen an die Seite gestellt, so hat Siebenlist[2]) für diese, wie für manche andere Charakteristik des Chores die einzig richtige Bezeich-

---

[1]) *Aristoteles* etc. Zweites Buch, drittes Kap. § 5, p. 261—274.
[2]) Schopenhauers *Philosophie der Tragödie* VIII. 383.

nung gegeben: sie passt in einzelnen Fällen, jedoch nicht in sämtlichen. In scharfsinniger Kritik tritt er dann den Theorien A. W. v. Schlegels, Hegels, Vischers, J. L. Kleins entgegen und konstatiert sodann den gewaltigen Unterschied in der Behandlung des tragischen Chores von seiten der drei grossen griechischen Tragiker, um schliesslich zu der Erkenntnis zu gelangen, dass der Chor aus dem Organismus der Tragödie heraus seine Mission erfüllen müsse. Diese bezeichnet er mit dem endlich gefundenen „*Schlagworte*“: „*Der Chor hat als dramatische Hauptperson insbesondere auf die wahre und eigentliche Wirkung der Tragödie — nach Aristoteles die κάθαρσις τῶν παθημάτων — hinzuarbeiten.*“[1]) Auf welchem Wege Siebenlist sich zu dieser bis dahin unerreichten Höhe der Anschauung durchgerungen hat, bleibt uns allerdings ein ungelöstes Rätsel, umsomehr, als aus seiner weiteren Darstellung nicht hervorgeht, wie er sich die Vollziehung der Katharsis mit Hilfe des Chores denkt. Während nun bei aller Verschiedenheit in der Auffassung der tragischen Katharsis der Chor unschwer in jedem einzelnen Falle mit derselben bedacht sein kann, so findet Siebenlist doch diese einzige Aufgabe nicht zureichend, um dadurch auch die Stellung des Chores in den verschiedenen griechischen Tragödien zu erklären. Und so ist denn der Chor in den Fällen, in welchen ihm die Katharsis von demselben nicht vollzogen scheint, nach seiner Ansicht *der Repräsentant des Volkes.* Es ist nicht leicht einzusehen, wie er diesen Teil des Choramtes mit seiner Forderung, dasselbe aus dem Organismus der Tragödie zu erklären, in Einklang bringen will; wenn die letztere Bestimmung gleichwohl meistens zutrifft, so hängt das eben mit der äusseren Stellung des Chores als einer einheitlich charakterisierten Gruppe zusammen, für deren Darstellung in der Regel eine Gruppe aus dem Volk am nächsten lag. — Kommt also dem scharfsinnigen Kritiker Schopenhauers das hohe Verdienst zu, das Ziel des tragischen Chores endlich bei seinem richtigen Namen genannt zu haben, so vermissen wir doch die Ausbildung dieses Gedankens zum System; daneben aber

---

[1]) l. c. p. 391.

erscheint es ungereimt, diese dramatische Stellung des Chores mit den ihm gewöhnlich eigenen äusseren Verhältnissen zu verquicken.

Als einen Schüler Siebenlists gibt sich unverkennbar schon durch Ähnlichkeit im sprachlichen Ausdruck Konrad Beyer (1882) zu erkennen, mehr aber noch durch Bezeichnung des wahren Zieles des tragischen Chores, das er allerdings mit den verschiedensten Aufgaben, die ihm je und je gestellt wurden, vermengt. So spricht er ihm in *einem* Satze nicht nur die Katharsis zu, sondern auch das öffentliche Gewissen (Klein), ruhiges Urteil, Beifalls- oder Missfallensbezeigungen, Ausdrücke der Sympathie, Ermutigung, Warnung, wie früher Horaz und seine Epigonen, und mit Reinkens sieht er schliesslich in ihm den Anwalt der Interessen des Volkes, den Ausdruck der öffentlichen Meinung oder das öffentliche Gewissen selbst und das Schallrohr der Stimme der Götter; und auch damit noch nicht zufrieden, weist er endlich auf die geradezu universale Thätigkeit des Chores noch durch ein vielsagendes *Et cetera* hin.

Da unter den neueren Kritikern Scherer, dessen seltsame Ansichten über den Chor bereits oben [1]) erwähnt worden sind, in seiner von ihm selbst nicht mehr abgeschlossenen Poetik (1888) den Chor nur nach seiner historischen Entwicklung betrachtet und in ihm den Ursprung der gebundenen Rede überhaupt sieht, indem der damit verbundene Tanz die Sprache zu einem gewissen Rhythmus zwang, [2]) da ferner Viehoff den Chor überhaupt nur beiläufig bei der Besprechung der Braut von Messina erwähnt, und Gottschall, nach welchem *„die grossen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergiltig sein können“*, [3]) sich in unserer Frage als Anhänger Schlegels darstellt, erübrigt es nur noch, eine der neuesten Arbeiten des Engländers Butcher (1895) zu betrachten, [4]) welche besonders über Lessings Auffassung über den tragischen Chor einige interessante

---

[1]) S. o. p. 38 f.

[2]) l. c. 1. Kap. B. 1.

[3]) *Poetik, drittes Hauptstück, dritter Abschnitt*, p. 299 f.

[4]) *Aristotle's Theory* . . ., p. 270 f.

Bemerkungen enthält, um dann auf die bedeutendste Poetik der Gegenwart, die von Baumgart (1887), hinzuweisen. Butcher also sagt, wenn man, wie Lessing, dem Chore um der Einheit der Zeit willen zumutet, 24 Stunden zu stehen, zu fasten und auf ein und derselben Stelle zu verharren, so kann man diese Leistungen auch auf die Zeitdauer von 36 oder 48 Stunden ausdehnen. Andererseits könnte man aber auch sagen, dass der von einem Chorliede eingenommene Zeitraum ein idealer ist und nicht mit demselben Masse gemessen werden kann, wie die von der Handlung beanspruchte, der thatsächlichen Zeitrechnung entsprechende Zeit.

Bei Baumgart wird nicht nur die kathartische Thätigkeit des Chores an dem Beispiele der Braut von Messina ausführlich dargestellt,[1]) sondern schon gelegentlich der wichtigen Ausführungen über die tragische Katharsis des öfteren darauf hingewiesen, dass die Alten in der Institution des Chores ein vortreffliches Mittel besassen, die tragischen Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides durch die Ausscheidung der unter ihre Kategorie fallenden, im Hinblick auf die *μετριοπάθεια* entweder zu schwachen oder zu heftigen Empfindungen zu reinigen, *„die Wucht der tragischen Handlung in jedem von dem Dichter gewünschten Grade“* mit Hilfe der *„durch die Macht der Musik und des feierlichen Tanzes unterstützten Lieder“* zu verstärken.[2])

Eines aber scheint weder von Baumgart noch von seinen beiden Vorgängern, Siebenlist und Beyer, untersucht worden zu sein, nämlich die Frage, ob nicht auch die Kritik des Altertums in ihrem Hauptvertreter Aristoteles diesen Gedanken bereits angedeutet hat. Zu ihm gilt es also, die Schritte noch einmal zurückzulenken. Die eingangs mitgeteilte Stelle[3]) zerfällt, wie sich auf den ersten Blick ergibt, in zwei Teile: eine eigentliche Definition und einige Fingerzeige aus der Literatur, die zur Beleuchtung des Ge-

---

[1]) Kap. XXVIII, p. 596–609.

[2]) Kap. XXIII, p. 459; XXIV, p. 498; XXVI, p. 542; XXIX, p. 658.

[3]) S. o. p. 4.

sagten dienen, und möglicherweise in der vollständigen Poetik noch weiter ausgestaltet waren. [1])

Wenn wir uns im Hinblick auf die nur den ersten Satz umfassende Definition vergegenwärtigen, dass schon einer der ältesten Aristoteleserklärer — Beni [2]) — dem Kunstlehrer der Alten das Attribut der *breuiloquentia* zuerkannt, und dass auch der philologische Klassiker der Deutschen, [3]) der gerade seine Poetik genauer als irgend jemand kannte, ihn den *grössten „Wortsparer"* genannt hat, so dürfte sich wohl die Mühe verlohnen, zu untersuchen, ob die Kommentatoren des Aristoteles nicht fehlgingen, als sie die drei Bestimmungen des ersten Satzes lediglich als drei gleichwertig nebeneinander gereihte, synonyme Begriffe auffassten, von denen der eine nur den anderen erklären und ergänzen solle.

Erstlich verlangt nämlich Aristoteles, dass der Chor *einer der Darsteller* sein solle. Der diese Forderung veranlassende Gegensatz springt in die Augen. Aristoteles will eben nichts anderes sagen als: der Chor soll *Darsteller* sein, und nicht etwa eine Art *Zuschauer*, also auch kein *„idealer"*, auch soll er nicht eine *besondere*, von dem Ganzen abseits liegende Rolle spielen, sondern, er soll Darsteller in der jeweiligen Handlung sein. Wenn es aber für den oberflächlichsten Kenner des Altertums klar ist, dass diese Bestimmung *mutatis mutandis* aufzufassen ist, insofern, als die Art des Spieles dieses Schauspielers sich schon äusserlich in ihrer von dithyrambischem Schwunge getragenen lyrischen Sprache, in ihrem von Musik und marschartigen rhythmischen Tanzbewegungen begleiteten melischen Vortrage von dem Spiele der übrigen Schauspieler unterschied, so war die zwingende Folge davon, dass dieser Gegensatz auch in seiner inneren Beziehung zu den übrigen Schauspielern hervortreten musste, wie dies eben die Ausdrucksweise der Lyrik mit sich bringt, die nicht sowohl in streng logischer Rede und Gegenrede die jeweiligen Dinge des praktischen Lebens erörtert, sondern in freierem

---

[1]) Christ, *Einleitung zur Ausg. der Poetik*, p. III.
[2]) *Commentarii*, cap. X. particula LXIV.
[3]) Lessing. *Werke*. VI. 77. Stück. p. 347.

Fluge, jedoch mit nicht minder enger Beziehung zu denselben sie aus der Welt regelrechten Denkens und eines eng begrenzten Gesichtskreises hinüberspielt in die Welt des reinen Empfindens, der wahren Gefühle. Darum auch wechselt der Chor gewissermassen die Tonart, indem er sich das Metrum der handelnden Personen aneignet, sobald er durch den Mund eines einzigen Choreuten sprechend sich in direkte Beziehung zu jenen setzt und in wenigen Versen am Dialog teilnimmt,[1]) weil seine Stellung als Schauspieler in solchen Fällen eben noch deutlicher als sonst zur Geltung kommt.

Obgleich nun Aristoteles unzweifelhaft das Hauptgewicht darauf legt, dass der Chor *Schauspieler* sei, so scheint doch der damit verbundene Zahlbegriff („*einer* der Schauspieler“) nicht ganz zufällig an seiner Stelle zu stehen. Auch die Berechtigung *dieser* Bestimmung leuchtet sofort ein, wenn wir an das darin liegende Verbot denken. Nicht ebensoviele dramatische Personen sollen es sein, wie sich dem Auge darbieten, auch soll er nicht mehrere verschiedenartige Gruppen bilden,[2]) wie man es dem Schiller'schen Chore vorgeworfen hat, und wie es bei *Claude Billard*[3]) der Fall war, in dessen *Henri IV* nach jedem Akte ein besonderer Chor auftrat, sondern diese sinnenfällige Vielheit soll eine *ideelle Einheit* repräsentieren.

Diese erste Forderung des Aristoteles liegt also auf technischem Gebiete und lässt sich kurz in die Worte zusammenfassen: der Chor ist eine *einzige dramatische Person*, wobei aber stets festgehalten werden muss, dass er als solche der Vertreter des *lyrischen Prinzipes* ist.

Die zweite, gewöhnlich als synonym angesehene Vorschrift des Aristoteles lautet dahin, dass der Chor „*ein Teil des Ganzen*“ sein solle. Bevor man aber annimmt, Aristoteles habe sich hier ausnahmsweise wiederholt, wäre zu untersuchen, ob dieser Vorwurf der stilistischen Inkonsequenz

---

[1]) Öhmichen, *Bühnenwesen*, § 79, 1.

[2]) Die angeblichen Halbchöre der griechischen Tragödien waren dies ja gewöhnlich nicht; die Trennung in Halbchöre hat jedenfalls viel seltener stattgefunden, als man gewöhnlich annimmt. (Vgl. Öhmichen, l. c. § 75. 3.)

[3]) Tivier. *Hist. de la litt. dram.* Chap. XIX, p. 565.

auch gerechtfertigt ist. Da ergibt sich denn auch mühelos die Erklärung, dass mit jener Vorschrift die Stellung des Chores innerhalb der jeweiligen Fabel insofern gekennzeichnet werden soll, als der Chor mit seinem persönlichen Interesse an dem Gange der betreffenden Ereignisse beteiligt erscheint. Bei einer so grossen, gleichartig charakterisierten Gruppe musste man zunächst besonders bei der Öffentlichkeit des antiken Volkslebens auf den Gedanken kommen, ihn als eine Schar Bürger darzustellen. Deshalb aber umgekehrt zu sagen, der Chor sei Repräsentant des Volkes, erscheint nicht nur unrichtig und der Aristotelischen Definition fernliegend, sondern auch in nicht seltenen Fällen dem Verfahren der griechischen Dichter zuwiderlaufend. So kann der Chor der Eumeniden gewiss nicht das Volk repräsentieren, und auch Chöre von Frauen und Jungfrauen, denen wir des öfteren begegnen (Trachinierinnen, Elektra), können nicht als Vertreter eines politischen Gemeinwesens angesehen werden, da ja die Frau im Altertum in der Öffentlichkeit noch weit mehr zurücktrat als im modernen Kulturleben. Dagegen ist die Stellung auch dieser Chöre immerhin mit der Handlung so enge verwachsen, dass ihr Vorhandensein auch von dieser Seite gerechtfertigt erscheint und nicht bloss den Eindruck einer traditionellen stehenden Figur hervorruft, die er im Grunde doch eigentlich war. Insofern also der Chor durch diese Vorschrift als mit der jeweiligen Materie verwachsen gedacht ist, könnte man füglich kurz sagen, der Chor sei dadurch nach seiner materiellen Stellung hin bestimmt.

Schliesslich ergibt schon die ganz strenge Worterklärung der dritten Vorschrift — *συναγωνίζεσθαι* —, dass auch hierin nichts weniger als ein den beiden vorausgehenden Bestimmungen synonymer Begriff liegt. Freilich gegenüber der Wiedergabe der *editio vulgata* [1]) gilt das *summum ius summa iniuria.* Wenn nämlich diese, und mit ihr die meisten Kommentare des 16. Jahrhunderts den ersten Bestandteil *συν-* durch *con-*, den zweiten — *αγωνίζεσθαι* — durch *certare* wiedergeben, so stellt

[1]) d. i. die des Paccius; cf. Beni. l. c. cap. XIII, particula XCVI.

sie sich scheinbar auf den goldenen Rechtsboden der wörtlichsten Übersetzung. Erwägt man aber, dass dieses *concertare* gewöhnlich die Bedeutung: *„in Worten mit einander streiten, disputieren“* hat, und dass es von Paccius und seinen Nachfolgern infolgedessen auf die Beteiligung am Dialog bezogen wurde, so sieht man, dass damit ein Begriff hereingetragen worden ist, der dem *ἀγωνίζεσθαι* erst in übertragener Bedeutung (dem *συναγωνίζεσθαι* überhaupt?) zukommt, den man also so lange fern halten wird, als man mit einer näher liegenden Erklärung auskommt. Unwillkürlich aber weist das Zeitwort auf seine Abkunft von *ἀγών* zurück; somit dürfte sich für *συναγωνίζεσθαι* die allgemeine Bedeutung *mitwirken zur Erreichung des Zieles der Tragödie* ergeben, wobei natürlich in einer poetischen Definition nicht an den materiellen Sieg in dem *ἀγών*, sondern an das Ziel der Tragödie als solcher zu denken ist; dieses Ziel aber ist von Aristoteles in der Definition der Tragödie bezeichnet als die tragische Katharsis. [1])

So hat Aristoteles allerdings in seiner Poetik als drittes und zwar als dramaturgisches Ziel des Chores das angedeutet, was die poetische Kritik erst nach 2000 jährigem Ringen als sein Hauptziel erkannt hat. Die auf ihrer Höhe angelangte Forschung ist damit zu ihrem Ausgangspunkte zurückgekehrt.

Und in der That, wem kommt es mehr zu, als dem berufenen Vertreter des lyrischen Dichtungsprinzips, die das Herz bewegenden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides zu modifizieren und, unterstützt von der Macht des Gesanges und seiner äusserlich imponierenden Erscheinung, auf den Fittichen schwungvoller Dithyramben unser Mitleid

---

[1]) In eine eingehende Besprechung der weitverzweigten, literarischen Fehde, welche sich um diesen Punkt entsponnen hat, einzutreten, verbietet der Raum; man kann sagen, dass dieselbe ihren Abschluss gefunden hat in 3 trefflichen Werken Baumgarts (Begriff der trag. Kath. Leipzig. 1875. 8°; Aristoteles, Lessing, Goethe. Leipzig. 1877. 8°; Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°). Der Verfasser vorliegender Arbeit steht vollständig auf dem von Baumgart eingenommenen Standpunkte.

mit unschuldig Heimgesuchten zu erhöhen, wenn der schreckliche Jammer nicht schon genügend durch die scenische Darstellung zum Bewusstsein gebracht wird, uns zu Gemüte zu führen, dass auch wir, ebenso unschuldig wie jene Helden der Fabel, denselben Schlägen des Schicksals ausgesetzt sind, und damit in uns die Furcht vor dem Walten eines geheimen Geschickes zu steigern, das aber im letzten Grunde, nur nicht immer offenkundig, ewige Gerechtigkeit übt; oder aber das angstdurchschauderte Herz durch die besänftigenden Töne seines Liedes in ruhigere Bahnen zu lenken, und so von übermässiger Furcht zu „reinigen", oder schliesslich, wenn die Handlung selbst schon jene richtige Mitte der Empfindungen, die *μετριοπάθεια*, erzielt hat, unsere Stimmung durch Reflexion oder Heranziehung ähnlicher Schicksale aus dem Bereiche der Mythologie zu erhalten und so gereinigt und geheilt zu entlassen?

Im nachstehenden sollen nun die wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance und besonders ihre Chorlieder dem Hauptgedanken nach skizziert werden; daran wird sich alsdann eine Kritik derselben nach den drei eben besprochenen Aristotelischen Gesichtspunkten — dem *technischen* (unter A), *materiellen* (unter B) und *dramaturgischen* (unter C) — schliessen; ferner sollen die Chorlieder nach ihrem ästhetischen Werte (unter D) gewürdigt und schliesslich auch nach der metrischen Seite hin (unter E) untersucht werden.

B. Untersuchung über den Chor in den wichtigsten franz. Tragödien des 16. Jahrhunderts.

I. Jodelles Cleopâtre Captive.[1]

Akt I.

Nachdem der Schatten des Antonius seine Niederlage und seinen Tod als gerechte Strafe der Götter für seine Verbrechen am Vaterlande und an seiner Familie bezeichnet hat, erscheint Cleopatra und fasst, da sie den Geist des Antonius im Traume gesehen, den Entschluss, ihm in den Tod zu folgen.

Chor der alexandrinischen Frauen:
Wandelbarkeit des Schicksals.

Das Glück scheint dem Lande Ägypten hold zu sein (1—6). Aber alles Glück ist wandelbar (7—19). (Beispiele aus der Mythologie). Die Gunst der Götter gibt dauerndes Glück (20—34). Die Ungunst des Schicksals kennt keinen Widerstand (35). Letzteres sieht man an Antonius und Cleopatra (36—42). Das Glück Ägyptens ist dahin (43—44).

Akt II.

Gegenüber Octavians Trauer über das schreckliche Ende seines ehemaligen Freundes Antonius, sowie gegenüber

[1]) *Œuvres*, I, p. 93 ff.

seinem Bedenken darüber, ob Cleopatra im Triumphe wird aufgeführt werden können, bemerken Proculejus und Agrippa, dass jener seinen Sturz seiner Selbstüberhebung zuzuschreiben habe, und bestimmen den Octavian, seine Politik beizubehalten und Cleopatra überwachen zu lassen.

Chor: Stolz und Selbstüberhebung.

Der Stolz ist den Göttern verhasst (St. u. A. 1.).

Beispiele aus der Mythologie: Titanen, Prometheus, Icarus (A. 4).

Beispiele aus der Natur: Meereswogen, ragende Häuser und Bäume (A. 6).[1]

Spezielles Beispiel der Cleopatra: Demütigung durch Octavian für ihre Selbstüberhebung, indem sie sich wie Isis kleidete. Jetzt ist ihre Freude in Schmerz verkehrt. (Str. 12).

Denn die Tugend allein trotzt dem Geschicke (A. 12).

Akt III.

Als Octavian auf die Klagen der Cleopatra um Antonius äussert, ihr Schmerz sei entweder ganz unerträglich oder erheuchelt, wirft der Chor ein: Der Schmerz, welchen man nicht an sich empfinde, erscheine einem nicht als solche Qual; aber laut breche die Klage hervor, wenn man ihn erheuchelt schelte.

Den Entschuldigungen der Cleopatra gegenüber hebt Octavian hervor, dass sie die Hauptursache ihres Unglücks verschweige, die Verstossung der Octavia; Cleopatra gibt in dieser Hinsicht ihre Schuld zu und bietet ihm, als er ihr das Leben zusichert, alle ihre Schätze dar.

Der Chor stimmt darauf ein kurzes Lied an: Die Knechtschaft macht auch ohne Drohung zu jedem Zugeständnisse bereit; solches erträgt der Sohn Japet nicht.

In einer weiteren Scene verrät Seleucus, dass Cleo-

[1]) Zu diesem öfters wiederkehrenden Vergleiche cf. Horaz, Oden, II. X, v. 9 ff.

patra das Beste zurückbehalten habe, und wird auf offener Bühne von der Königin thätlich gezüchtigt.

Octavian gibt ihr den Schatz zurück. Seleucus gesteht dem Chore seine Gewissensbisse (Stichomythie).

Chor: Verhalten gegenüber dem Geschicke.

I. Lohn der Genügsamkeit (1—2).
II. Strafe der Ungenügsamkeit (3—5).
ad I. Arius (6—7).
ad II. Seleucus (8).
III. In der Bestrafung dieses letzteren hat Cleopatra Mut auch zum Äussersten bewiesen (9—10).

Akt IV.

Cleopatra beschliesst, mit ihren Dienerinnen Charmium und Eras zu sterben, zuvor aber zum Grabe des Antonius zu wallen. Der Chor erkundigt sich, wohin sie gehe und warum sie so leidend aussehe. Alsdann stimmt er ein kurzes Lied an: „Wie der prasselnde Hagel die Hoffnung des Winzers zu schanden macht, indem er alle Früchte vernichtet, so wütet der Schmerz, welcher nicht nur die Königin allein, sondern uns alle mit betrifft; nur der Neid kann sich darüber freuen. Doch hemmen wir die lauten Klagen, denn die Königin kniet nieder am Grabe und spricht."

Auf die Totenklage der Cleopatra bemerkt der Chor, solchen Schmerzensruf hätten die Sterne noch nicht vernommen und stimmt schliesslich mit Charmium und Eras darin überein, dass unter diesen traurigen Verhältnissen das Leben keinen Reiz mehr biete.

Alsdann fordert Cleopatra ihre Freundinnen zu dem entscheidenden Schritte auf.

Chor: Trauer.

Die Trauer der Hinterbliebenen ist tiefer, als die Freude des Freundes, der zu den Seligen eingegangen ist (Str. 1).

So ist die Trauer Cleopatras tiefer als die der Grazien um Myrrha (Antistr. 1), und als die der Phrygierinnen über den Verlust ihrer Freiheit (Ep. 1).

Unsere Trauer um sie infolge ihres Glückswechsels; der Tod raubt ihr das Letzte (St. Antistr. Ep. 2).

Am Sarge des Antonius hat sie unser Gefallen und Missfallen erregt: (Str. 3), ersteres wegen ihrer Trauer um Antonius (Antistr. 3), letzteres, da sie uns zur Trauer um sie selbst bestimmt (Ep. 3).

Akt V.

Proculejus teilt den Tod der Cleopatra unter Klagen mit, in welche der Chor einstimmt. Sodann erzählt jener den Hergang der Sache und der Chor stimmt ein Trauerlied an:

Lass deine Klage ertönen über Cleopatras Tod, den wir bei allem Unglück noch ein Glück nennen möchten. Gleiche dem Schwan, der vor seinem Tode ein Lied anstimmt, und zürne den Göttern, die dieses Leid verfügt haben.

Doch eine Hoffnung bleibt dir; Cleopatras Ruhm erschallt von Ost bis West, weil sie lieber sterben wollte, als gefangen nach Rom gehen.

Was aber, so fragt sich Proculejus, wird Cäsar zu dem raschen Tode sagen? War eine Schlange oder Gift Schuld daran?

So viel indes steht fest, dass Cleopatra durch ihre Standhaftigkeit uns die schönste Hoffnung geraubt hat.

Zum Schlusse spricht der Chor die praktischen Folgen dieses Falles aus: Jetzt heisst es eben, sich in die Verhältnisse schicken, und dem Cäsar Gehorsam leisten; aber gerade dieser Umstand lässt uns unseren Verlust um so schmerzlicher empfinden.

A. Die Chorlieder der „Cleopatra“ werden von einem einzigen Chore, dem der alexandrinischen Frauen, vorgetragen. Denn wenn es in dem Zwischenliede des IV. Aktes zunächst auch auffällt, dass der Chor sagt: «*Lequel de vous . . . ?*» «*Tels que ces trois*», so dürfte dies jedenfalls nicht auf einen zweiten Chor, und zwar einen Chor von Männern hinweisen, sondern wohl auf das ganze Volk zu beziehen sein, als dessen Vertreter in erster Linie der männliche Teil desselben gilt.

B. Bezüglich ihres Inhaltes schliessen sich die Chorlieder eng an den Dialog an. So weist das Lied des I. Aktes gegen das Ende darauf hin, dass auch Antonius und Cleopatra die Ungunst des Schicksals, von dem eben die Rede gewesen, erfahren hätten, indem (wie der vorausgehende Akt zeigt) Antonius bereits aus dem Leben geschieden sei, und Cleopatra (wie sie kurz zuvor beschloss) ebenfalls in den Tod gehen wolle.

Der Gesang, welcher dem II. Akte folgt, beschäftigt sich in seiner zweiten Hälfte mit der Demütigung Cleopatras, die den Octavian auf Knieen um Gnade anflehen werde; wenn er — der im vorausgehenden mit seinen Freunden beschlossen hat, sie im Triumphe in Rom aufzuführen, und sie deshalb jetzt streng überwachen zu lassen — sie in ihrer Erniedrigung sehe, dann werde sich sein Herz dem Mitleide nicht verschliessen.

Der Anknüpfungspunkt für das Chorlied des III. Aktes liegt in der vorausgehenden Episode mit Seleucus, der dem Octavian die Schätze der Cleopatra verraten hatte und deshalb von ihr gezüchtigt worden war. Von seinem Verrate sagt der Chor nun, dass er die Folge der Ungenügsamkeit sei (wohl, weil er sich dadurch den Dank des Octavian zu verdienen hoffte); seine Bestrafung aber durch die Königin an Ort und Stelle beweise, dass diese zu allem den Mut besitze und so auch den Tod nicht scheuen werde.

Der Chor, welcher im ersten Teile des IV. Aktes die gramgebeugte Gestalt der Königin erwähnt hat, stimmt jetzt ein kurzes Zwischenlied an. Darin sagt er: „In ihr wütet eben der Schmerz, wie in dem Weinberge der Hagel, welcher die Hoffnung des Winzers vernichtet; das Leid aber, das

auch uns quält, wollen wir nicht laut beweinen, um nicht die Königin in ihrem Schmerz zu stören.

Auf die Totenklage der Cleopatra, welche den Hauptbestandteil des übrigen Teiles von Akt IV ausmacht, weist sodann das nächste Chorlied hin: in der ganzen Mythologie sei kein Beispiel solcher Klage zu finden, sie selbst (der Chor) aber würden bald die Totenklage um die Königin anstimmen; Cleopatras tiefer Schmerz um Antonius habe etwas Erhebendes; ihr Entschluss aber, zu sterben, könne nicht gebilligt werden.

Auf die Mitteilung von dem Tode der Cleopatra in Akt V stimmt der Chor ein Klagelied an: ihr Tod, sagt er, habe sie wenigstens vor der Demütigung bewahrt, im Triumphe aufgeführt zu werden, und ihren Heldenmut werde alle Welt kennen lernen.

So beschäftigen sich die Lieder des Chores entweder in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem, was sich eben vor seinen Augen abgespielt hat (Akt IV, V), oder sie weisen doch wenigstens in einigen Strophen auf die Handlung zurück. Dass natürlich die im Versmasse des Dialogs gedichteten Worte des Chores, welche jedenfalls nicht gesungen, sondern nur von dem Chorführer gesprochen wurden, sich dem jeweiligen Gedankengange des Dialogs anzupassen suchen, liegt noch viel näher.

C. Immerhin gilt in letzterer Hinsicht, was überhaupt von diesem Dialoge und von dem ganzen Stücke bemerkt werden muss, und was Faguet[1]) in allerdings etwas barocker Form ausgedrückt hat, wenn er sagt: «*Une élégie en quatre actes, suivie d'un récit, voilà Cléopâtre*»; denn dem Dichter der Cleopatra ist der Begriff der *Handlung* noch nicht bekannt.[2]) Rede und Gegenrede stehen fast unabhängig neben einander; jedenfalls kann gar keine Rede davon sein, dass aus dem Dialoge Entschlüsse etc. erzeugt würden, dass darin Gegensätze sich verschärfen und schliesslich bis zur Katastrophe zuspitzen, also in den äusseren Verhältnissen einen Umschwung hervorrufen.

---

[1]) a. a. O. Chap. III. I.

[2]) Vgl. auch Morf in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1896. XIX, 43.

Dieser Grundfehler wäre jedoch für den Chor noch nicht gleich verderblich. Wenn man aber das Stück nicht nur als undramatisch, sondern auch als untragisch bezeichnen kann, so wird damit auch die Stellung des Chores in ihren Grundfesten erschüttert. Dass es aber untragisch ist, geht schon aus der Exposition hervor. Dort wird in dem Monologe des Schattens des Antonius ausdrücklich betont, dass alles hereinbrechende Unheil die Folge der Schuld und des Verbrechens des Antonius und der Cleopatra sei.

Mitleid kann also das Geschick der Cleopatra nur insofern erwecken, als wir überhaupt jedes Leid mit Schmerzgefühl betrachten. Aber dies ist nicht das Mitleid im Sinne der Tragödie. Zu diesem gehört als wesentliche Bedingung, dass das Leiden als unverschuldet erscheint; das Mitleid aber mit verdientem Unglücke ist nur eine „philanthropische" Empfindung und als solche untragisch.[1]) Ist nun aber die Furcht, wie Lessing sich knapp ausdrückt, „das auf uns bezogene Mitleid",[2]) d. h. würden wir das, was wir an anderen bemitleiden, fürchten, wenn es uns selbst bevorstände, so empfinden wir auch diese Furcht nicht angesichts der Jodelleschen „Cleopatra". Denn die Gefahr eines ähnlichen Geschickes wird dem Hörer gar nicht zu Gemüte geführt, da er sich nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindet, sondern nach der notwendigen Voraussetzung des Dichters unschuldig ist.

Dieser Mangel der beiden Schicksalsempfindungen bestimmt aber, wie gesagt, nicht nur die Kritik der Tragödie im allgemeinen, sondern in ihm liegt implicite auch das Urteil über den Chor; wird doch gerade in einem *Chorgesange* die schwere Schuld der Königin ausdrücklich hervorgehoben: *Roine, qui pour son vice Reçoit plus grand supplice*! (II, Str. 7)

D. Betrachtet man aber die Chorlieder ausserhalb des Zusammenhanges mit der Tragödie, lediglich als lyrische Dichtungen, so dürfte sich ihr Wert etwas höher stellen als

---

[1]) Cfr. Aristoteles, *Poetik*, 1452 b und 1453 a, c, p. 13. Lessing, a. a. O. VI. 76. St. p. 345. Baumgart, *Poetik*, XXIII, p. 467.

[2]) *Werke* VI. 75. *Stück*, p. 339.



der übrige Teil des Stückes; jedenfalls hat ihnen Jodelle eine besondere Sorgfalt zugewendet, da mehreren derselben sogar eine Art Disposition zu Grunde gelegt zu sein scheint.

Andererseits aber kann man hier doch auch nicht von dem echten dithyrambischen Schwunge antiker Chorlieder sprechen, besonders da der Dichter es sich angelegen sein lässt, durch zahlreiche mythologische Reminiszenzen seine Gelehrsamkeit in das richtige Licht zu stellen.

E. Metrisches.[1])

	St.	Z.	R.	S.
I.	44	4 (176)	baba	6
II.	24	6 (144)	babadd	6
III.	2	6 (12)	aabccb	3
	4	4 (16)	baba	5
	10	8 (80)	bbaaddcc	7
IV.	8	4 (32)	baba	b 6, a 4
Str.	3	11 (33)	babaddcc	5
Ggstr.	3	11 (33)	babaddcc	5
Ep.	3	8 (24)	ababccdd	4
V.	8	4 (32)	baab	6

Sa. 582 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

II. Jodelles Didon.[2])

Akt I.

Nachdem Achates, Ascanius und Palinurus ihre gegenwärtige Lage und die Aussichten der bevorstehenden Abfahrt von Carthago erörtert haben, bespricht Äneas seine

[1]) Hier und auch in den Chorliedern der folgenden Tragödien werden alle männlichen Reime mit a c e g i l n p und alle weiblichen mit b d f h k m o q bezeichnet. Abkürzungen: St = Strophe, Z = Zeile, R = Reimordnung, S = Silbenzahl, Ep. = Epode.

[2]) a. a. O. p. 153 ff.

bisher erduldeten Mühsale; aber sie alle erscheinen gegenüber der Trennung von Dido wie nichts; trotzdem beschliesst er endgiltig, das verheissene Königreich aufzusuchen.

Chor der Trojaner: Wandelbarkeit des Geschickes.

Unwandelbar sind die Götter; *wir* dagegen sind dem Wandel ausgesetzt (1).

1. Gründe. α. Verwegenheit und Ungehorsamkeit gegen die Götter (2).

β. Gefühl der Unsicherheit (3—5).

Der Mensch empfindet obendrein das Unglück noch mehr als andere Geschöpfe (6).

2. Beispiele. α. Troja (7).

β. Priamus (8).

γ. Hecuba (9).

Auch Dido? (10).

Akt II.

Dido will entweder den Äneas umstimmen oder sterben. Der Chor der Phönizierinnen drückt den Gedanken aus, dass die Liebe an ihre Macht glaube, dieses Unternehmen verhindern zu können; oft aber werde eine Krankheit noch schlimmer dadurch, dass man sie bekämpfe. Dann bestürmt Dido den Äneas zuerst mit Bitten, sie nicht zu verlassen; als er ihr aber den Ruf der Götter, Italien aufzusuchen, entgegenhält, bricht sie in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Dieser leidenschaftliche Ton macht zwar tiefen Eindruck auf Äneas, doch steht ihm der Wille der Götter höher als der Wunsch Didos.

Auch dem Chore gegenüber hält er diesen Standpunkt fest, und als dieser ihm Didos Entschluss, zu sterben, vorhält, erinnert er daran, dass kein Mensch liebe, ohne seine Ruhe zu hassen.

Chor: Verstellung.

Die Verstellung ist ein böses Gift (1).

Erheuchelte Liebe oder Frömmigkeit hat schon manche Menschen betrogen (2—5).

Ein Opfer solchen Betruges ist auch Dido (6—7).

Wird der Himmel sie nicht rächen? (8).

Akt III.

Dido bittet ihre Schwester Anna, den Äneas zum Aufschub der Abfahrt zu bewegen, bis der Winter vorüber sei. Alsdann trägt Anna dem Äneas diese Bitte vor, aber umsonst; doch nur mit Mühe hat Äneas äusserlich seine Festigkeit behauptet, und es bedarf des ernstlichen Zuspruches des Achates, um ihn in seinem ersten Entschlusse zu bestärken.

Chor: Überall kann Unglück sein.

In den Städten, wie auf dem Meere ist der Mensch dem Schicksale ausgesetzt (1).

Äneas wird das Wüten des Meeres leichter ertragen als Dido ihren Kummer, obwohl sie in sicherer Stadt geborgen ist (2).

Ihm hat sie sich hingegeben, und da sie nun von dem Volke und dem Geliebten verlassen wird, verzweifelt sie (3).

Akt IV.

Anna fordert von der Amme ein Zaubermittel, um Dido von der Liebe zu Äneas zu heilen; da aber diese kein solches besitzt, erzählt Anna ihre schlimmen Ahnungen, welche sich auf ihre Träume und auf merkwürdige Erscheinungen stützen.

Nunmehr will Dido einen Ausweg gefunden haben; eine Zauberkünstlerin von grossem Rufe habe ihr nämlich ein Mittel angegeben, um den Äneas zu bannen; ein Scheiter-

haufen solle errichtet werden, sie selbst aber werde unter seltsamen Zeichen die Beschwörung vornehmen. Sobald sie aber allein ist, spricht sie deutlich aus, dass sie auf jenem Scheiterhaufen ihren Tod suche.

Chor: Das Glück der Bösen.

Seht diesen Verrat der Liebe (1—3).

Ausführung des Gedankens, dass den Schlechten die Gunst der Götter zu teil werde (4—12).

Beispiele aus der Mythologie (13—17).

Anwendung auf den vorliegenden Fall (18—21).

Wenn das nicht Ungerechtigkeit ist, so ist es höchstens eine Strafe des Himmels für unsere Sünde (22—23).

Akt V.

Dido nimmt Abschied von der Welt und spricht über Äneas den Fluch aus; darauf geht sie ab, indem sie in ihrem Unglücke eine Folge ihrer Untreue gegen ihren ersten Gatten Sichaeus erkennt und die Landung der Trojaner an Afrikas Küste verwünscht. Auf die Frage des Chores sagt die Amme, dass auch sie sich dorthin begebe. Sodann stellt der Chor Betrachtungen an über Didos auffälliges Gebahren vor ihrem Weggehen; die Amme aber hofft, dass ihr Leiden nun bald zu Ende sein werde.

Chor: Die Liebe — eine Krankheit.

Die Liebe ist wie eine Krankheit (1).

Wer daran leidet, wütet gegen sich selbst (2).

Er ist ohne Ruhe, und wenn er seinen Fehler auch einmal erkennt, so fällt er doch immer wieder in denselben zurück (3).

Sie bringt entweder Knechtschaft oder Tod; darum muss man sie fliehen (4).

Die Amme verkündet den Tod der Königin, und nun stimmt der Chor ein kurzes Klagelied an, indem er die Tyrier auffordert, durch alle Zeichen äusserer Trauer ihrem tiefen

Schmerze Luft zu machen; wenn Carthago schon in den ersten Zeiten seines Bestehens ein so furchtbares Schicksal erfahre, müsse sein Los auf immer ein unglückliches sein. Zum Schlusse fordert auch die Amme zur Totenklage auf. Kein Sterblicher sei vom Wahne frei, und oft vereine uns die Liebe mit dem Tode.

A. Wie schon die *Personnages de la Tragedie* angeben, enthält die Tragödie Jodelles verschiedene Chöre, den der Trojaner und den der phönizischen Frauen. Schon hier tritt das Bestreben hervor, dem Träger der Hauptrolle eines Aktes einen an äusserer Stellung, Geschlecht und Anschauungsweise entsprechenden Chor zuzuteilen. So steht auf Seite des Äneas der Chor der Trojaner und ergreift überall da das Wort, wo dieser hauptsächlich hervortritt. So im I. Akte nach dem Monologe des Äneas, wo ausdrücklich die Überschrift *Chœur des Troyens* darauf hinweist, und im III. Akte, wo der nur mit *Chœur* bezeichnete Chor sich als der der Trojaner erweist, indem er den Äneas als *nostre Prince* anredet, in Akt II dagegen, in welchem Dido und Anna die Hauptrollen spielen, tritt der Chor der Phönizierinnen auf (wie im Anfange des Aktes angegeben ist); in Akt IV, in welchem überhaupt nur Frauen auftreten, spricht der Chor nicht nur die *Troupe Phenicienne* (sich selbst) an, deren Unglück er voraussieht, sondern auch die *Troupe Troyenne,* die er die *serue d'vn desloyal* schilt, aus welch letzterer Anrede wohl zu schliessen ist, dass sie von dem Frauenchore ausgeht; für das Zwischenlied des V. Aktes dürfen wir wiederum diesen Chor annehmen, was zwar nicht aus dem Liede selbst hervorgeht, aber aus den Worten, welche der Chor gleich darauf an die Amme richtet, gefolgert werden darf, indem er dort Äneas als *mechant Enee* bezeichnet, und aus dem kurzen Klageliede am Schlusse, welches beginnt: «*Arrachez vos cheveux, Tyriens.*» Denn es ist doch viel wahrscheinlicher, dass das Volk von Carthago zur Klage über Dido von seinen Frauen aufgefordert wird, als vom Chore der Trojaner.

Dass aber unsere Chöre nicht allein durch äussere

Stellung und Geschlecht, sondern auch in ihrer Anschauungsweise prinzipielle Gegensätze vertreten, geht eben aus den Ausserungen der Phönizierinnen, wie *Mechant Enee* (V.), *en desloyal* (IV.) hervor.

B. Der Zusammenhang zwischen Chorlied und Handlung ist auch hier meist gewahrt. Nach Akt I weist zwar der Chor nicht auf die Reden des Äneas und der anderen Trojaner zurück; aber seine Zugehörigkeit zu denselben wird doch durch die Erwähnung des Priamus, der Hecuba und besonders der Dido dokumentiert. Dagegen weist er auf das Folgende deutlich hin, wenn er Befürchtungen für Dido hegt, die durch den Tod ihrem Leide ein Ziel setzen könne, (wie sie es dann auch wirklich im Akt II beschliesst), wenn sie den Äneas nicht umstimme.

Auf die Unterredung der Dido mit Äneas in demselben Akte bezieht sich auch der Schlussgesang des Chores, wenn er den Äneas der Verstellung zeiht; denn zuerst habe er die Königin geliebt, jetzt verlasse er sie, etc. Wenn dann Äneas in Akt III endgiltig die Abfahrt beschliesst, so führt der Chor in seinem Liede aus, dass jener den Wintersturm auf dem Meere leichter ertragen werde, als das Meer des Kummers; so sei der Gram für Dido furchtbarer als der wütende Ocean.

Auf den Verrat der Liebe durch Äneas, welcher im IV. Akte die Dido zu dem Entschlusse bringt, ihrem Leben auf dem Scheiterhaufen ein Ende zu machen, bezieht sich die Bemerkung des darauffolgenden Liedes, dass Äneas ihn durch ein Götterwort beschönigen möchte; Himmel und Meer bleiben dem Verräter treu, Dido aber schleppe bei all ihrer Unschuld ein Leben in Elend dahin.

Das Zwischenlied des IV. Aktes handelt von der Liebe, die eine Krankheit sei und weist so zwar nicht direkt auf Dido hin, aber die Anspielung auf ihr Liebesleid liegt in so greifbarer Nähe, dass es eines besonderen Hinweises gar nicht bedarf.

Dass das Klagelied am Ende sich nur auf Didos Leiden und Tod bezieht, liegt schon in der Natur der Sache.

C. Jodelles *Didon* ist eine Schicksalstragödie in des Wortes verwegenster Bedeutung. Ein dumpf brütendes, urteilsloses Fatum herrscht hier, ja es tobt sogar absichtlich gegen die Guten und begünstigt die Bösen (cfr. Chorlied in Akt IV). Neben diesem Walten des Fatums erscheint allerdings auch eine andere Begründung des tragischen Endes Didos: ihre Liebe zu Äneas, durch welche sie ihrem ersten Gatten Sichaeus die Treue gebrochen zu haben glaubt. Aber damit werden die *allgemein* herrschenden, sittlichen Begriffe keineswegs erschüttert. Sie leidet also unschuldig. Übrigens tritt dieses Motiv auch ganz zurück gegen den weit ausgesponnenen Schicksalsgedanken; ja fast ausschliesslich ist dieser der Gegenstand der Chorgesänge und damit ist auch ihnen schon das Urteil gesprochen. Denn wenn die antike Tragödie auch die Beziehung zwischen Schuld und Sühne nicht ausdrücklich hervorhebt, so liegt ihr eine derartige Auffassung von einem sinnlosen Walten des Geschickes denn doch noch weit ferner. Wenn so durch das Leiden einer völlig Unschuldigen an Stelle des *φοβερόν*, des Furchtbaren, das *μιαρόν*, [1]) das Entsetzliche, getreten ist, so ist damit nicht allein die tragische Furcht als solche ausgeschlossen, sondern es werden dadurch überhaupt alle anderen Regungen des Herzens — und damit auch das tragische Mitleid — übertäubt und eine tragische Katharsis ist weder durch das Ganze, noch durch den Chor zu erzielen.

D. Der ästhetische Wert unserer Chorlieder dürfte nicht besonders hoch anzuschlagen sein, da sie meist ziemlich öde Reflexionen über Schicksal etc. enthalten und mit mythologischen Anspielungen reich durchsetzt sind, andererseits aber weder durch Innigkeit und Tiefe der Empfindung, noch durch den Schwung der Sprache ein besonderes Interesse erwecken.

---

[1]) Cfr. Aristoteles, *Poetik.* 1453 b. 38 cap. 13.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	10	14	(140)	babaddcffcheeh	8
II.	7	8	(56)	bbaddaff	8
	1	12	(12)	babaddfcfchh	8
III.	3	6	(18)	bbadda	bd 12 a 6
IV.	23	4	(92)	baba	6
V.	4	6	(24)	bbadda	6
	2	6	(12)	bbadda	bd 12 a 6

Sa. 354 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialoges angehören.

III. Grevins Cesar.

Akt I.

Cäsar wird von quälenden Todesahnungen gepeinigt. M. Antonius rät ihm zur Strenge, wenn er Feinde zu haben glaube. Cäsar aber will solchen Rat nicht hören und sendet schliesslich den Antonius in den Senat voraus.

La troupe des soldats de Cesar: Die Ruhmbegierde.

Die Zeit unserer Kämpfe ist dahin, nicht aber unser Thatendurst (219—242); die Begierde nach Ehre und Ruhm ist die Wurzel grosser Thaten (243—280); der erschlaffenden Ruhe geben sich die römischen Welteroberer wohl kaum hin (280—294); doch ist oft Gefahr vorhanden, dass sich der Sieger zum Sklaven der Besiegten mache (295—300).

Akt II.

M. Brutus sieht sich als Nachkomme der Verfechter der römischen Freiheit verpflichtet, auch jetzt für dieselbe

einzutreten; auch die anderen Verschworenen wiederholen noch einmal ihren Entschluss, Cäsar zu ermorden.

La troupe: Unbeständigkeit des Glückes.

Cäsar ist allenthalben gefürchtet (525—560); sogar den Pompejus hat er besiegt, der doch Palästina bezwungen hatte (561—578); aber tapfere Krieger werden oft das Opfer der Unbeständigkeit des Glückes (579—590); glaubt ihr, dass nunmehr Cäsar und mit ihm auch wir ganz sicher seien? (591—608); auch die Könige Roms haben die Herrschaft dauernd verloren (608—612).

Akt III.

Calpurnia teilt der besorgten Amme einen Traum mit, welcher das jähe Ende Cäsars vorherbedeutet; Cäsar selbst gibt endlich ihren Bitten, zuhause zu bleiben, nach, wird aber wieder von seinem Entschlusse abgebracht, und so kann Calpurnia nur noch um Beschützung ihres Gemahls zu den Göttern flehen.

La troupe: Es droht Gefahr!

Man sollte glauben, dass Fortuna, von welcher ihr vorhin sprachet, dem allgemein Geliebten nicht schaden könne (803—818); Könige sind immer in Gefahr (819—830); ein Anschlag gegen Cäsars Leben und die Ahnungen Calpurnias lassen Schlimmes befürchten (837—847); Calpurnia findet keinen Glauben, wie einst Cassandra, welche Trojas Geschicke prophezeite (848—867); und vielleicht bringt der heutige Tag nicht nur die Prophezeiung, sondern auch schon die Erfüllung derselben (868—874).

Akt IV.

Ein Bote teilt der Calpurnia die Ermordung des Cäsar mit und schliesst den Akt mit einer Anrufung an die

Sterne und die Sonne, mitzutrauern über Cäsars Tod, und mit einem Fluch gegen Cäsars Mörder.

La troupe: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wenn der Mensch nach allen Mühen dem höchsten Glücke entgegenzugehen glaubt, ereilt ihn der Tod (971—992); die Natur ist gegen die Menschen stiefmütterlicher, als gegen andere Geschöpfe (993—998); das ist an unseren Herrschern zu sehen; in dieser Hinsicht sind wir Soldaten besser daran (999—1009); alle Fürsten haben noch so, wie jene geendet (1010—1014).

Akt V.

Die Verschwörer freuen sich über die wiedergewonnene Freiheit; da tritt Antonius auf, ruft die Götter zu Zeugen ihrer That an und wendet sich dann an die Soldaten um Rache.

Erster Soldat. Zu den Waffen gegen die Verräter! Wenn wir je unser Leben gewagt haben, so gilt es jetzt, schnelle Gerechtigkeit zu üben. Diesem Aufrufe schliesst sich Antonius an, und zum Schluss erinnert der erste Soldat seine Kameraden daran, dass sie alle dies Unheil vorausgesehen hätten (1082—1102), während der zweite Soldat in Cäsars Tode eine verhängnisvolle Vorbedeutung für die „neuen Erfinder der Königsgewalt“ sieht (1103—1104).

A. Unser Chor verstösst scheinbar gegen die rein technische Forderung, dass der Chor eine einzige dramatische Person darstellen soll. Denn die einzelnen Lieder sind verschiedenen Personen — vier Soldaten Cäsars — in den Mund gelegt. Hierin besteht also eine gewisse Verwandtschaft mit Schillers Verfahren, insofern als auch dieser die einzelnen Strophen an verschiedene Personen seines Chores übertragen hat und dazu an Körner schrieb: [1]) „Sie (die Schauspieler

[1]) l. c. 6. Februar 1803.

des Opitz) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ Ähnliche (nämlich den Vortrag betreffende) Erwägungen leiteten, wie wir schon früher gesehen haben,[1]) auch Grevin bei der Verteilung der Worte an verschiedene Personen; nur ging in Frankreich die Abneigung vom Publikum aus, und richtete sich in erster Linie gegen den gesanglichen Vortrag der Chorlieder. In den Grundfehler Schillers ist aber Grevin gerade nicht verfallen: eine prinzipielle Scheidung in mehrere an Alter, Geschlecht und Anschauungsweise verschiedene Chöre hat er nicht vorgenommen, vielmehr nur die aus einer einheitlichen Betrachtung hervorgegangenen Erörterungen verschiedenen Personen in den Mund gelegt, welche dieselben abwechselnd vortragen. Der von diesem Chore geführte Dialog ist eigentlich kein solcher; denn alle Worte der Truppe könnten auch von einem Einzigen gesprochen werden, da nirgends logische Gegensätze zu tage treten.

B. Der Gegenstand des ersten Chorliedes — wenn man hier so sagen darf — Ruhmbegierde als Quelle grosser Thaten — hat weder mit dem Vorausgehenden noch mit dem Nachfolgenden einen eigentlichen Berührungspunkt. Aber die Schlussbemerkung, dass bei mächtigen Kriegshelden immer Grund zur Befürchtung grossen Unglückes vorhanden sei, und dass diese oft Sklaven der Besiegten werden, scheint doch auf Cäsar und sein künftiges Geschick hinzudeuten.

In ähnlicher, ganz allgemeiner Weise spricht der Chor von ihm nach Akt II, indem er Cäsars kriegerische Macht schildert, aber darin noch keine Sicherheit gegen die Ungunst des Schicksals erblickt. Damit ist abermals in unbestimmter Weise auf Cäsars Ende hingewiesen, aber weder auf das vorausgehende Gespräch der Verschworenen, noch auf Calpurnias Bitten an Cäsar Bezug genommen.

Ein wirklicher Zusammenhang zwischen den Personen des Stückes und dem Soldatenchore tritt erst nach dem III. Akte hervor, wo auf Calpurnias Ahnungen zurückge-

[1]) S. o. p. 20.

wiesen wird (v. 839 ff.), während am Schlusse der vierte Soldat in Form einer Vermutung von der Ermordung Cäsars spricht (v. 870), welche dann im IV. Akte thatsächlich berichtet wird.

Nach Akt IV kommt endlich der eine der Soldaten nochmals kurz auf die Fürsten zurück (Cäsar und Pompejus), die als Beweis für die stiefmütterliche Behandlung der Menschen durch die Natur gelten könnten.

In dem V. Akte beteiligen sich nur zwei Soldaten am Dialog.

C. Die Stellung unserer Chorlieder im Organismus der ganzen Tragödie dürfte sich einigermassen, wenigstens in Akt III, über die der Jodelle'schen Chorlieder erheben. Von 840—874 waltet der Chor dort seines Amtes am würdigsten, indem er von der Missachtung der Schicksalsprophezeiung spricht und dann an Trojas Untergang erinnert, den Cassandra vorhergesagt habe, aber ebenfalls ohne Glauben zu finden; zum Schlusse weist er sogar ernst und deutlich auf die bevorstehende Katastrophe hin, und trägt so für seinen Teil zur Steigerung der tragischen Furcht bei. Dagegen wird unser Mitleid weder in der Tragödie noch auch in den Chören von dem Dichter in Anspruch genommen, und auch in der eben rühmend hervorgehobenen Stelle dürfte eher ein glücklicher Griff des Dichters als eine richtige Auffassung des *συναγωνίζεσθαι* zu suchen sein; zu einer solchen Annahme würden wenigstens die übrigen Chorgesänge nur wenig Berechtigung bieten.

D. Ja, auch an lyrischem Schwunge gebricht es unserem Chore in allzu vielen Fällen. Töne des Herzens und Gefühles stehen unserem Dichter nicht zu Gebote; mit der Trockenheit prosaischer, nur mit mythologischen Reminiszenzen, zahlreichen Gemeinplätzen und Wiederholungen (973—982) aufgeputzter Rede schleppt er sich mühsam bis an das Ende des IV. Aktes hin, wo ihm schon die Kräfte zu versagen drohen; an Verszahl umfasst dieser Chor fast nur die Hälfte der vorausgehenden (44 Verse). Im letzten Akte hat dann der Dichter das bisher festgehaltene chorische Metrum auch noch aufgegeben, so dass die zwei Soldaten im Versmasse des Dialogs sprechen.

E. Metrisches.

Das Metrum der eigentlichen Chorlieder ist der Achtsilber in paarweisen Reimen, wobei männliche und weibliche Reime regelmässig abwechseln; die einzelnen Strophen sind von ganz verschiedener Länge und schon dadurch ist ihnen die Sangbarkeit entzogen.

I.	5	St.	à	12	Zeilen	=	60	Zeilen
	1	„	„	10	„	=	10	„
	2	„	„	6	„	=	12	„
II.	1	„	„	24	„	=	24	„
	1	„	„	12	„	=	12	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	3	„	„	4	„	=	12	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	2	„	„	12	„	=	24	„
	1	„	„	4	„	=	4	„
III.	1	„	„	16	„	=	16	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	1	„	„	15	„	=	15	„
	2	„	„	4	„	=	8	„
	1	„	„	6	„	=	6	„
	3	„	„	7	„	=	21	„
IV.	1	„	„	15	„	=	15	„
	1	„	„	7	„	=	7	„
	1	„	„	$5^1/_2$	„	=	$5^1/_2$	„
	1	„	„	$4^1/_2$	„	=	$4^1/_2$	„
	1	„	„	7	„	=	7	„
	1	„	„	5	„	=	5	„
							Sa. 286	Zeilen,

welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

So stellt der Chor trotz der Verteilung an mehrere Personen ein einheitliches Ganze dar; auch der Zusammenhang ist meist, wenn auch nicht immer in sehr straffer Form, gewahrt; mit seiner dramaturgischen Aufgabe dürfte er sich besser abgefunden haben, als die Chöre in *Didon* und in *Cleopatre* und eines hat Grevin sicher vor Jodelle voraus, nämlich die Erkenntnis, dass der Chor in der Form, wie wir ihn von den

Alten überkommen haben, im modernen Drama keine Stätte finden kann. An diese Erkenntnis knüpft sich deshalb der Versuch, das antike Erbstück zu modernisieren, indem ihm der musikalische Charakter entzogen wird, an dessen Stelle eine dialogische Gestaltung tritt.

IV. Garniers Porcie.[1]

Akt I.

Der erste Akt umfasst nur den Monolog der Megäre, welche ihre beiden Schwestern auffordert, den Gequälten in der Unterwelt Rast zu gönnen und sich gegen Rom zu wenden, dessen Glück schon allzulange währe.

Chor: Unglück.

Das Glück ist schwankend (151—166):

1. Den Mächtigen droht Unglück, wie hochgelegenen Punkten Sturm und Ungewitter (167—182).
2. Die Schwachen sind davor bewahrt, wie die im Thale liegenden Orte (183—190).
3. Rom ist mächtig, daher sein Unglück (191—198).

Akt II.

Porcia bejammert ihr Geschick und verwünscht den Tag ihrer Geburt; denn ihr Gatte M. Brutus und mit ihm Cassius stehen gegen den mächtigen Octavian im Felde.

Chor: Der Friede.

Ihn geniesst der *Landmann* (283—354)

1. im Sommer (291—302),
2. im Herbste (303—322),

---

[1]) l. c. I. p. 13 ff.

3. im Winter (323—338),
4. im Frühling (339—354).

Wir haben nur Unfrieden (355—374)

1. im eigenen Herzen (355—366),
2. draussen im Kriege (367—374).

Anrufung der Friedensgöttin (375—402).

1. Schenke uns Deine Segnungen (375—394),
2. dann wollen wir den Göttern danken (395—402).

Auch die Amme ist von Kümmernis erfüllt und fürchtet, wenn Brutus fällt, auch für das Leben seiner Gattin. Doch sucht sie diese zu trösten, und rät ihr, den Beistand der Götter anzurufen. Gebet der Porcia für ihren Gatten.

Chor: Der Mut.

Hoffentlich ist unsere gute Sache (die der Republik) nicht unterlegen (647—658); nichts, auch nicht die Republik, ist von Bestand (659—664); das Bewusstsein einer guten That (wie die Verkündigung der Republik) verleiht Mut, sich um jeden Preis der Knechtschaft zu entziehen (665—676); dem Willen des Volkes und des Tyrannen zu trotzen (677—682); auch braucht der Retter der Republik weder Jupiter zu fürchten, noch die Macht der Waffen und Elemente (683—694).

Akt III.

Aräus philosophiert über die Glückseligkeit des goldenen Zeitalters und über die Verderbtheit seiner Zeit. Octavian freut sich seines Sieges über Cäsars Mörder und will trotz des Abratens des Aräus seine Feinde bis an die äussersten Grenzen seines Reiches verfolgen.

Chor: Das Los der Menschen.

In der Natur herrscht sichere Ordnung (937—956); im Leben der Menschen scheint Zufall zu walten (957—984); in Roms jetzigem Geschicke haben wir einen Beweis dafür (985—996); unser Los ist das Werk der Parze (997—1012).

Antonius preist sich als Sieger und Nachkommen des Hercules, um sodann im Verein mit Octavian und Lepidus über die weiteren Massregeln zu beraten; endlich wird die Teilung des Reiches vereinbart.

Chor der Soldaten: Der Soldat.

Nach dem Siege wollen wir auch Lohn (1333—1342); wir haben manche Gefahren rühmlich erduldet (1343—1377); Leben und Tod des echten Soldaten ist reich an solcher Ehre (1378—1402); die Römer würden besser daran thun, gegen fremde Völker zu kämpfen, als gegen sich selbst; doch der jetzige Bürgerkrieg ist eine gerechte Strafe (1403—1412).

Akt IV.

Porcia erfährt von den Boten den Tod ihres Gatten und bricht in Klagen aus.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Ihr Götter, warum zerschmettert Ihr uns nicht mit Eurem Blitze? (1764—1782); statt dessen facht Ihr Zwietracht unter uns an (1783—1787); warum kämpft Ihr nicht mit für die gute Sache der Freiheit? (1788—1793).

Akt V.

Die Amme ruft die Bürger herbei: Neues Wehe habe das Haus des Brutus betroffen; alsdann teilt sie, öfters durch Klagen und Fragen unterbrochen, dem Chore der Römerinnen mit, dass Porcia sich getötet habe.

Chor: Totenklage.

Jammerrufe und Fluch; die Tiere sind sanfter als die Menschen (1928—1943); Klage um Brutus (1948—1963); Klage um Porcia (1968—1983).

Die Amme schliesst den Akt: Weint jetzt nicht mehr

um die Toten; sie sind glücklicher als die Lebenden; weint um euch selbst; ich aber folge jetzt meiner Herrin in den Tod.

A. Mit Jodelles *Didon* hat Garniers *Porcie* u. a. gemein, dass sie gegen den ersten Aristotelischen Grundsatz verstösst; ja, während sich Jodelle wenigstens noch mit zwei Chören begnügt, hat Garnier gar noch einen dritten (für Akt V). Wie nämlich schon die Liste der *Acteurs* angibt, treten hier auf: *Le Chœur, Chœur de souldars, Chœur de Romaines.* Ob jener Chor aus Frauen oder Männern gebildet wurde, ist aus dem Verzeichnisse nicht zu ersehen; wenn dagegen die oft wiederkehrende Überschrift *Chœur* an der Spitze der Totenklage des V. Aktes nicht etwa bloss eine abgekürzte Bezeichnung für den bisher einzig in diesem Akte thätigen Chor der Römerinnen ist, sondern wenn der auch sonst mit *Chœur* bezeichnete hier wieder zur Verwendung kommt, so bestand dieser *Chœur* aus Frauen; denn v. 1962 sagt er von sich: *pleines de langueurs.*

Demnach haben wir in Porcia einen Soldatenchor und zwei Frauenchöre. Die Thätigkeit dieser letzteren ist derart getrennt, dass der vom Dichter als Chor der Römerinnen bezeichnete Chor nur der am Dialoge beteiligte ist, also nur in Akt V zum Worte kommt; die beiden übrigen Chöre werden vom Dichter nach dem schon bei Jodelle (*Didon*) beobachteten Grundsatze verwendet: einem Helden wird ein männlicher, einer Heldin ein weiblicher Chor zugeteilt.

So tritt nach Akt I, welcher von dem Monologe der Megäre ganz ausgefüllt wird, der *Chœur* auf, also der Frauenchor, in Akt II nach dem Monologe der Porcia ebenfalls der *Chœur,* desgleichen am Ende des Aktes II, nach dem Dialoge zwischen der Amme und Porcia. Die einzige, scheinbare Ausnahme ist in Akt III gegeben, wo nach dem Dialoge zwischen Octavian und Aräus wieder bloss die Überschrift *Chœur* dem Zwischenliede vorgedruckt ist; mit der vermittelnden Rolle aber, die hier dem Aräus zugeteilt ist, und seinem zurückhaltenden und begütigenden Wesen ist eher der Frauenchor vereinbar als der Soldatenchor, welcher dagegen

nach dem darauffolgenden Gespräche der Triumvirn ganz an seinem Platze ist.

Auch der IV. Akt, in welchem Porcia über den unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Philippi in Klagen ausbricht, wird vom *Chœur* geschlossen. Ausser dem im Dialog mit der Amme verwendeten *Chœur de Romaines* finden wir dann im V. Akte abermals den *Chœur,* da die einzige schauspielerische Rolle wieder ausschliesslich in den Händen einer Frau, der Amme, liegt. Wie die vorliegenden Chöre durch Geschlecht und äussere Stellung getrennt erscheinen, so tritt dieser Gegensatz auch in ihren Äusserungen zu tage; nicht als ob die Chöre sich, wie bei Schiller, feindlich gegenüber träten; aber eine Trennung in ihrer Anschauungsweise besteht doch und zwar insofern, als die einzelnen Chöre für ihre betreffenden Herren Partei ergreifen. So nennt der Chor der Soldaten die Verschwörer — also die Partei des Gemahls der Porcia — *meschante faction* 1408, welche für ihren *parricide execrable* Strafe verdiente. Der Chor der Frauen dagegen richtet 1789 ff. an die Götter die Frage, warum sie nicht den Verfechtern der Freiheit, also dem Gemahl der Porcia und den übrigen Verschwörern beigestanden seien, und befindet sich somit mit seinen Sympathien auf deren Seite.

Eine ähnliche Stellungnahme des *Chœur de Romaines* gegen Cäsar ist zwar nicht nachzuweisen, darf aber aus seiner Teilnahme an dem Unglück der Porcia gefolgert werden.

B. Da der Chor bei der geringen Handlung nicht immer einen Gegenstand für sein Interesse auf der Bühne hat. so wendet sich dieses zum Teil den Ereignissen zu, welche zu den dort angestimmten Klagen etc. in ursächlichem Zusammenhange stehen.

Zwar ist die einzige Bemerkung, mit welcher er auf den Monolog der Megäre annähernd Bezug nimmt, so allgemein, dass sie nicht streng in diesem Sinne gedeutet werden muss; die Megäre stellt nämlich Unheil für Rom in Aussicht nach langer Zeit des Glückes; darauf weist der Chor in der letzten Strophe seines Liedes zurück, wenn er sagt: Rom habe jetzt ebenso viel Unglück, wie früher Glück.

Wenn aber im II. Akte Porcia ihre Besorgnisse um ihren Gatten äussert, welcher gegen den gewaltigen Octavian Krieg führt, so wendet sich die Teilnahme des Chores nicht der Porcia direkt zu, sondern er betet, dass die feindlichen Führer ihre Schwerter weglegen und sich friedlich umarmen möchten (391 ff.).

Während dann Porcia zu den Göttern um Sieg fleht, also vom Ausgange des Kampfes noch keine Kunde hat, greift das folgende Chorlied sogar den Ereignissen auf der Bühne vor, insofern dort der Chor wünscht, die Gerüchte von einer Niederlage möchten sich nicht bewahrheiten 647 ff.; jedenfalls aber sei für Rom selbst noch keine Gefahr 662. Für Porcia aber hat er wiederum kein einziges Wort.

Im III. Akte nimmt dann der Chor weder von Aräus Notiz, noch von Octavian, den ersterer zur Mässigung gegenüber den Besiegten mahnt. Vielmehr beweint er Roms trauriges Geschick und beklagt den Brutus, der gefallen sei gleich einer hohen Fichte, die Jupiters Blitz getroffen habe (985 ff.).

Nachdem die Teilung des römischen Reiches von den Triumvirn vollzogen ist, und die letzteren die fremden Völker ihrer künftigen Verwaltungsgebiete mit ihren Waffen niederzuhalten beschlossen haben, spricht der Chor sodann den Gedanken aus, besser als der Bürgerkrieg wäre es, wenn Rom den Krieg gegen fremde Völker führte (1403 ff.); dieser letzte Bürgerkrieg sei allerdings zur Bestrafung der Mörder Cäsars und ihrer Anhänger nötig gewesen (1408 ff.).

Wie man sieht, bedeutet der erstere Gedanke nichts anderes als eine Reflexidee, welche, von den handelnden Personen ausgehend, im Chore ihren Widerhall findet.

Während dann in Akt IV Porcia auf die Kunde von des Brutus Tode sich in Klagen ergeht, hat auch der Chor den Tod und die Niederlage des Brutus im Auge, wenn er sagt: „Die Götter sollten uns lieber mit einem Schlage vernichten, anstatt uns durch diese elende Zwietracht zu verderben und so die Sache der Freiheit zu verlassen."

Endlich enthält der V. Akt den unfruchtbaren Dialog des Chores der Römerinnen mit der Amme; letztere meldet

nach vielen Schmerzensrufen, welche vom Chore mit Fragen und Gejammer unterbrochen werden, dass Porcia sich getötet habe.

In dem Klageliede, welches nun der Chor zunächst anstimmt, wird notwendigerweise und zwar zum ersten und letzten Male der Porcia gedacht, indem ihr Name im Refrain des Klageliedes wiederholt wird. Die Wiederholung des Namens ist übrigens das Einzige, was speziell an Porcia gemahnt; sonst enthält der Gesang nichts als eine erkleckliche Anzahl synonymer Wendungen über Begriffe, wie klagen, weinen etc.

So kann unser Chor höchstens insofern ein Teil der Handlung heissen, als auch ihn die Ereignisse, welche den historischen Hintergrund der Tragödie bilden, betreffen; da er aber dieselben stets nur unter dem allgemeinen Gesichtspunkte seiner Zugehörigkeit zu dem Volke und nicht seiner Stellung zu Porcia betrachtet, scheint er auch in dieser Hinsicht nur in beschränktem Masse seiner Aufgabe gerecht zu werden.

C. Porcia ist nach der Darstellung unserer Tragödie völlig unschuldig; weder eine schwere That, welche Sühne erheischt, noch auch eine Hamartie verursachen ihr Leid. Wir haben hier also den Fall, welchen Aristoteles ausdrücklich als unbrauchbar für die Tragödie bezeichnet,[1]) da weder Furcht noch Mitleid zur richtigen Bethätigung gebracht werden, sondern einzig und allein der Eindruck des Grässlichen und Entsetzlichen dominiert. Bei der gänzlich unrichtigen Auffassung der Schicksalsempfindungen kann selbstverständlich von einer Reinigung derselben, von einer Katharsis, keine Rede sein, und wie demnach die Tragödie als Ganzes verfehlt erscheint, so ist auch dem Chore die Existenzberechtigung entzogen.

D. Wenn Garnier trotzdem über einen Jodelle und Grevin emporragt, so liegt der Grund dafür in seiner sorgfältigen Pflege des poetischen Ausdruckes. Dieselbe kam natürlich auch seinen Chorliedern zu gute, und wenn wir jene nur an und für sich als lyrische Erzeugnisse betrachten, so

---

[1]) Poetik, 1452 b. 36 cap. 13.

wächst der Wert einzelner, besonders des Chorliedes in Akt II (v. 283 ff.) über den Frieden um ein Bedeutendes; sehr schön durchgeführt ist dort namentlich der Gedanke der Weltflucht aus der rauhen Wirklichkeit an den Busen der friedlichen Natur; auch der Dichter scheint an der Betrachtung der letzteren zu den verschiedenen Zeiten des Jahres Gefallen gefunden zu haben; denn nicht gerade zu seinem Vorteile holt er denselben Gedanken bei späterer Gelegenheit nochmals hervor (v. 947 ff.), wo er ebenfalls die vier Jahreszeiten betrachtet, wenn auch unter einem anderen Gesichtspunkte, nämlich dem der regelmässigen Wiederkehr.

In den späteren Gesängen ermattet sichtlich die dichterische Kraft, und besonders das Klagelied auf Brutus und Porcia in Akt V zeigt eine auffallende Armut an Gedanken.

Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass Garnier die Chorgesänge nicht nur am Ende der Akte angewendet hat, sondern auch innerhalb derselben; so im II. Akte (v. 283 ff.) und im III. Akte (937 ff.). Auch hierdurch begeht er einen Verstoss sowohl gegen die Gepflogenheiten der antiken Dramatiker, als auch gegen die Autorität des J. C. Scaliger, wenn derselbe definiert: *Chorus est pars inter actum et actum.*[1]) Dafür hat ihm auch einer seiner jüngeren Zeitgenossen[2]) in dem wenige Jahre nach Garniers Tode veröffentlichten *Art poétique* (1598), allerdings mit all der Bescheidenheit, welche man einem «*si docte et excellent personnage*» schuldet, eine Rüge erteilt; ferner tadelt er, dass der I. Akt lediglich aus einem Monologe bestehe, und fügt die feine Bemerkung hinzu, dass Garnier diese Verstösse vielleicht absichtlich begangen habe. Leider unterdrückt er eine persönliche Vermutung über den Grund, welcher den Dramatiker dazu veranlasst haben könne.

Unzweifelhaft haben wir es hier mit nichts anderem als einem erneuten[3]) Versuche zu thun, den Chor der modernen

---

[1]) S. o. p. 17.
[2]) Daigaliers, l. c., Livre V, Chap. VII.
[3]) Cfr. Grevins Versuch p. 72.

Bühne anzupassen und zwar diesmal durch eine ungezwungenere Verwendung desselben.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	6	8 (48)	ababbcbc	8
II.,1	30	4 (120)	aabb	a 8, b 4
,2	8	6 (48)	abbadd	7
III.,1	19	4 (76)	baba	a 6, b 12
,2	16	5 (80)	aabab	8
IV.	5	6 (30)	aacbcb	a c 8, b 4
V.	12	4 (48)	{ 1—10 acac 11—14 acca }	a 4, c 5

Sa. 450 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

V. Garniers Cornelie.[1])

Akt I.

Cicero fleht zu den Göttern, dass sie, wenn Rom nach Niederwerfung aller Völker sich selbst nicht mehr beherrschen könne, wenigstens die, welche an der bürgerlichen Zwietracht die Hauptschuld tragen, bestrafen möchten.

Chor: Der Krieg.

Die Götter strafen die Sünde, wenn auch erst spät, durch mancherlei Strafen, besonders aber durch Krieg (151—182); Zorn und Ingrimm müssen denjenigen erfüllt haben, welcher den Krieg erfand (183—198); alle Strafen der Unterwelt sollte Pluto über ihn verhängen (199—206); müssen wir denn nicht ohne den Krieg schon früh genug dahin? (207—214); infolge des Krieges veröden bei uns Stadt und Land, und das römische Volk steht am Rande des Verderbens (215—222).

[1]) l. c. I. p. 79 ff.

Akt II.

Cornelia beweint den Tod ihrer beiden Gatten: Crassus und Pompejus. Cicero sucht sie zu trösten, indem er auf die schweren Zeiten hinweist, unter denen alle leiden; doch für Cornelia gibt es nur einen Trost: den Tod. Cicero verweist ihr dagegen die frevelhafte Rede, denn wer selber den Tod suche, reize den Zorn der Götter.

Chor: Der Kreislauf der Dinge.

Das Geschick der Menschen hängt von den Sternen ab (551—566); alles in der Welt kehrt immer wieder in die alte Bahn zurück (567—574); so auch die Sterne, und ähnlich kehren auch in der Geschichte und in der Natur dieselben Erscheinungen wieder (575—582); so scheint auch Rom in die alten Bahnen seiner Geschichte (Alleinherrschaft, Bürgerkrieg) zurückzukehren (583—614); hoffentlich ist auch der weitere Verlauf wie ehedem (Befreiung) (615—622).

Akt III.

Selbst tief betrübt über Roms Unglück, sucht der Chor in längerem Gespräche die durch Träume geschreckte Cornelia zu beruhigen.

Cicero klagt über den Verfall Roms, das die ganze Welt bezwungen habe, nun aber selbst dem Cäsar zu Füssen liege.

Philippus überbringt der Cornelia die Asche des Pompejus; sie spricht laut den Fluch über Cäsar aus und fürchtet auch nicht die Strafe, welche er über sie verhängen könnte (629—744).

Chor: Unbeständigkeit des Glückes.

Fortuna ist so unbeständig, wie der Flugsand, bald ist sie günstig, bald ungünstig (985—999); sie treibt ihr Spiel mit uns (1000—1004); nicht einen ganzen Tag bleibt sie sich gleich (1005—1009); mit derselben Willkür behandelt sie

ein grosses Reich, wie eine einzelne Familie (1010—1014); Kaiser und Bauer gelten ihr gleich viel (1015—1019); der Kaufmann muss um ihre Gunst flehen (1020—1024); sie hat Macht über alles; am meisten wird dies kund im Kampfe (1025—1034); so unterliegt oft ein erprobter Kriegsheld einem jugendlichen Feldherrn (1035—1039); z. B. Hannibal (1040—1044); Marius (1045—1049); Pompejus (1050—1054); aber Cäsar denkt nicht an eine solche Möglichkeit (1055—1059); und doch ist keiner vor dem Tode wahrhaft glücklich (1060—1064).

Akt IV.

Cassius sucht den D. Brutus von Cäsars Streben nach der Königsgewalt zu überzeugen und wendet sich daher an die Traditionen der Familie des Brutus, welche immer die Tyrannen hasste.

Chor: Tod den Tyrannen!

Unsterblich sind die Feinde der Tyrannen, z. B. Harmodios und Aristogeiton (1237—1272); oft kommen sie durch ihre eigenen Verwandten zu Fall, oft durch andere, und nie sterben sie eines natürlichen Todes (1273—1296); sicherer ist das Leben des Genügsamen (1297—1302).

Cäsar tritt als Sieger auf; er ruft die Götter zu Zeugen an, dass er den Krieg nicht mutwillig begonnen habe. M. Antonius warnt ihn vor seinen Feinden und empfiehlt ihm, sich eine Leibwache zu halten; aber Cäsar weist einen solchen Vorschlag zurück; denn ein rascher, ungeahnter Tod scheint ihm besser als ein Leben in beständiger Furcht.

Chor der Cäsarianer: Ohne einheitlichen Gedanken.

O goldene Sonne, bewahre das Haupt des Imperators (1459—1466); holde Venus, übertrage deine Gunst auch auf den Nachkommen des Julus (Cäsar), damit er friedlich noch lange herrsche (1467—1478); er sei gepriesen ob seiner Milde

(1479—1490); wer aber Unschuldige verfolgt, ist der Strafe der Götter anheimgegeben, wie die neiderfüllten Gegner Cäsars (1491—1506); der Neid ist eine unheilbare Krankheit (1507—1534).

Akt V.

Da auf die Meldung, dass Scipio gefallen sei, Cornelia in Klagen ausbricht, sucht der Chor sie zu trösten, vereint aber nach dem ausführlichen Berichte des Boten seine Jammerrufe mit den ihrigen und stimmt schliesslich eine kurze Klage an, aber im Versmasse des Dialogs, indem er alle Zeichen der Trauer anzulegen auffordert.

Cornelia gelobt, ihrem Gatten und ihrem Vater die letzten Ehren zu erweisen und alsdann zu sterben.

A. Obwohl das Verzeichnis der *Interlocvtevrs* nur kurzweg den *Chœur* anführt, so hat doch der Dichter auch hier mehrere und zwar zwei Chöre verwendet; allerdings entwickelt der *Chœur* die Hauptthätigkeit, während der andere, der *Chœur de Cesariens*, nur mit einem einzigen Liede (Akt IV) bedacht ist.

Der *Chœur* besteht auch hier aus Frauen, worauf mehrere Stellen deutlich hinweisen: v. 627 *mes cheres sœurs;* v. 1909 *O mes compagnes cheres.*

Die Verwendung der beiden Chöre geschah wieder nach den schon angegebenen Grundsätzen: der Cornelia ist der Frauenchor zugeteilt, dem Cäsar der andere.

Nach Akt I konnte nun diese Regel nicht befolgt werden, weil derselbe nur von dem Monologe des Cicero — eher ein Prolog zu nennen — ausgefüllt ist, und weil mit der Person Ciceros der verschiedenen Parteistellung wegen der Chor der Cäsarianer nicht zusammengestellt werden konnte; wollte also Garnier an dieser Stelle nicht einen dritten Chor einführen, so stand ihm nur der *Chœur* zur Verfügung.

Am Schlusse des II. Aktes, in welchem Cornelia die Hauptrolle spielt, ist derselbe dagegen vollständig an seinem Platze.

In Akt III befindet sich sodann der *Chœur* zunächst im Gespräche mit Cornelia, welche auch hier wieder im Mittelpunkte des Interesses steht; aus diesem Grunde findet sich auch als Abschluss der Frauenchor.

Das Zwischenlied des IV. Aktes bedeutet dagegen wiederum auf den ersten Blick einen Verstoss gegen dieses System; denn der I. Teil dieses Aktes, an welchen er sich angliedert, wird von Männern — Decius Brutus und Cassius — gespielt, während das Zwischenlied dem *Chœur* zugeteilt ist. Wollte aber Garnier, was ja allerdings nach der Verwendung von drei Chören in Porcia auffallend erscheint, hier nicht einen dritten Chor einführen, so blieb ihm keine andere Wahl, da ja der Männerchor mit seinen Sympathien auf Cäsars Seite steht.

An den nun folgenden Dialog zwischen Cäsar und M. Antonius schliesst sich passend der Chor der Cäsarianer an, während der V. Akt wieder den *Chœur* als Tröster der Cornelia zeigt.

Wie schon erwähnt, ist am auffallendsten, dass Garnier in einem Stücke, wo nach dem allgemein herrschenden Systeme ein dritter Chor viel nötiger gewesen wäre, als der „Chor der Römerinnen“ in Porcia, vor der Einführung desselben zurückschreckte, was wohl darauf hindeuten dürfte, dass Garnier mit seinem Versuche in Porcia nicht den gewünschten Erfolg erzielt hatte.

Die zwei vorhandenen Chöre aber unterscheiden sich nicht nur durch Geschlecht und äussere Stellung, sondern auch durch ihre persönliche Anteilnahme an der Handlung insofern, als sie zwei verschiedene Parteien vertreten und auch ihre feindselige Gesinnung gelegentlich zum Ausdrucke bringen. So spricht der auf Cornelias Seite stehende Frauenchor v. 621 von *les insolences d'vn maistre* (Cäsar); v. 1057 nennt er den Cäsar *presomptueux* und verherrlicht in dem Zwischenliede des IV. Aktes, 1237—1302, den Tyrannenmord, womit indirekt wenigstens auf Cäsars Ermordung hingewiesen wird. Andererseits spricht der Chor der Cäsarianer v. 1499 f. von Cäsars *haineurs*, welche ihn seiner Ehren beraubt und zum

Kampf gezwungen hätten, und unter denen natürlich nur seine Gegner Brutus, Cassius etc. zu verstehen sind.

B. Bezüglich des Inhaltes der Chorlieder ist der Zusammenhang derselben mit der Handlung kein besonders enger. Das erste Chorlied hat mit dem vorhergehenden Monologe Ciceros nur den einen Gedanken gemein, dass in beiden die Wirren des Bürgerkriegs betont werden, die den Römern Verderben bringen (v. 23, 215—222).

Im II. Akte dagegen, in welchem Cornelia den Crassus und Pompejus beweint, welch letzterer ja im Kriege gegen Cäsar gefallen war, findet die Hauptperson von seiten des Chores etwas mehr Beachtung, indem dieser sagt: wenn alle Dinge in der Welt einen Kreislauf durchmachen und alle Erscheinungen sich wiederholen, so ist zu hoffen, dass auch den Cäsar bald sein Ende erreicht, da er nicht nur (wie einst Romulus mit dem Blute seines Bruders,) mit dem Blute der Mitbürger den heimatlichen Boden tränkt, sondern auch eine edle Römerin (eben Cornelia) in den Tod treibt (607 ff.), wie einst Sextus, der Sohn des Königs Tarquinius, die Lucretia: die Könige aber wurden mit Spott und Schande verjagt und solches Los müsste auch dem Cäsar drohen.

Dagegen betrifft das Chorlied, welches den III. Akt (v. 1055 ff.) schliesst, wieder nur Cäsar, der weder in diesem Akte noch auch im Beginn des folgenden auf der Bühne erscheint; dort heisst es: „Für grosse Krieger hat sich schon oft am Abend des Lebens das Los noch geändert; das aber scheint Cäsar zu vergessen" (v. 1034—1064).

Auf die den folgenden Akt eröffnende Scene, in welcher Cassius den Brutus zum Teilnehmer an der Verschwörung gegen Cäsars Leben gewinnen will, bezieht sich das Zwischenlied des IV. Aktes, welches 1237 ff. den Tyrannenmord preist.

Am schönsten aber wird wohl der Chor seiner Aufgabe gerecht nach Akt IV, wenn er v. 1459 ff. den Schutz des Himmels auf Cäsars Haupt herabfleht, welcher noch kurz vorher die Einführung einer Leibwache zum Schutze seiner Person abgelehnt hatte.

Und dann schildert der Chor in warmen Tönen Cäsars

Milde gegen die Besiegten, gegen welche er überhaupt nur die Waffen ergriffen habe, als sie ihn aus Neid seiner Rechte berauben wollten.

Im letzten Akte ist der Chor wiederum, wie im dritten, durch Teilnahme am Dialoge mit der Handlung verbunden.

Gegen das Ende fordert er sich selbst zur Klage auf, indem er alle einzelnen Zeichen der Trauer namentlich aufführt (v. 1899 ff.).

C. Dass weiterhin der Chor zur Erreichung des höchsten Zieles der Tragödie mitarbeite, ist schon durch den ganzen Aufbau des Stückes ausgeschlossen, das aus lauter nur durch das historische, nicht aber dramatische Interesse verknüpften Scenen besteht (so ist das Auftreten des Cäsar und des Antonius, des Brutus und Cassius für den Verlauf des Stückes ohne die geringste Bedeutung; und doch füllen ihre Reden den ganzen vierten Akt aus). Ferner ist Cornelia nur insofern dem Leide anheimgegeben, als sie durch den Tod ihres Gatten Pompejus und ihres Vaters Scipio schwer betroffen wird; die eigentlichen Leidenden dagegen erscheinen gar nicht auf der Bühne. Dazu kommt weiterhin, dass Cornelias Leiden ein völlig unverdientes ist, da weder eine Schuld noch auch eine Hamartie als Grund und Veranlassung dazu vorhanden sind, so dass dasselbe nicht das Gefühl des „Furchtbaren", sondern des „Entsetzlichen" erweckt, welches völlig untragisch ist, da es durch die Macht seiner Vorstellung alle übrigen Regungen des Herzens erstickt.

Auch das Mitleid kommt hiermit nicht zur vollen Wirkung, obwohl der Dichter mit allen Mitteln, unzähligen Klagen und herzzerreissenden Jammerrufen darauf hinarbeitet.

D. Vom rein ästhetischen Standpunkte aus verdient hier wohl das Chorlied des IV. Aktes besondere Erwähnung, da es die Liebe und Anhänglichkeit zu dem mächtigen und doch gütigen Herrscher in schön empfundenen Worten wiederspiegelt und den Neid, welcher seine Feinde beseelt, mit kräftigen Zügen brandmarkt. Zum Schlusse sei nur noch angemerkt, dass auch in dieser Tragödie gegen den Grundsatz verstossen ist, dass der Chor die Grenze zwischen zwei Akten sei (IV, 1237—1302).

Metrisches.

		St.	Z.		R.	S.
I.		9	8	(72)	babadccd	8
II.		9	8	(72)	babadcde	8
III.		16	5	(80)	aabab	a 8, b 6
IV.	1	11	6	(66)	aabccb	8
	2	19	4	(76)	aabb	a 8, b 6

Sa. 366 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VI. Garniers M. Antoine.[1])

Akt I.

M. Antonius hat beschlossen, zu sterben, da ihn sein altes Waffenglück verlassen habe, Cäsar vor den Thoren von Alexandria stehe, und schliesslich Cleopatra, um deretwillen der Kampf entbrannt sei, ihn verrate.

Chor: Das Unglück.

Alles wechselt in der Natur (149—164); das Unglück aber steht dem Menschen *stets* zur Seite (165—180); Macht schützt nicht davor (181—188); ebensowenig Flucht (189—196); immer verfolgt es uns (197—204); wohl dem, der nie geboren wurde, und dem, der genügsam lebt (205—212); die Strafe für den Raub des Feuers durch Prometheus ist eine mannigfaltige: Unglück und Krankheit (213—220); Elend im Herzen (221—228); Krieg und seine schlimme Folgen (229—236).

Akt II.

Philostratus beseufzt das Unglück seiner Vaterstadt; daran ist die Liebe schuld, die schon so viele in das Verderben gebracht hat. Aber die Götter haben uns gewarnt und auch heute Nacht wieder seltsame Zeichen gesandt.

[1]) l. c. I. p. 147 ff.

Chor: In solchem Schmerze verstummt der Mensch.

Lasst uns unser Unglück beweinen! (321—326); wir sollen klagen gleich der Nachtigall (327—338); aber auch Klagen wie die des Eisvogels oder des Schwanes reichen nicht aus, unseren Schmerz auszudrücken (339—356), noch auch die der Schwestern des Phaeton (357—362), noch die der Niobe (363—368); noch die der Myrrha (369—374), noch die der Verehrer der Cybele (375—380); unser Schmerz ist unendlich (381—386).

Cleopatra ist entschlossen, ebenfalls zu sterben, aber Charmion und Eras suchen sie von diesem Vorsatze abzubringen, indem sie ihr vorstellen, dass sie damit Antonius nichts mehr nütze, während ihr Tod nur Jammer und Elend über die Ihrigen bringe; Cleopatra aber bleibt fest und ersucht den Diomedes, den Antonius über ihre wahre Gesinnung und ihre Treue bis zum Tode zu unterrichten.

Chor: Jetzt trifft das Geschick Ägypten, ein anderes Mal Rom.

O du liebliches, fruchtbares Land, und du Fürst der Ströme, Nil! (743—766); bald werdet ihr den Römern euren Tribut entsenden (767—797); ein edles Gut ist die Freiheit; die Knechtschaft aber ist doppelt hart, wenn der Herrscher ein Fremder ist, wie bei uns in Zukunft der Römer (798—819); indes die Zeit verändert alles (820—830); auch für dich, Rom, wird der Tag der Zerstörung kommen (831—863).

Akt III.

Mit Lucilius, welcher allein ihm Treue gehalten hat, stellt Antonius Betrachtungen über seine Lage an; dieser glaubt, dass Antonius ebenso, wie Lepidus, der Gnade Octavians teilhaftig werden könne; jener aber erkennt in dem gegenwärtigen Unglücke die Folgen seiner Lüste und sieht in dem freiwilligen Tode den einzigen Ausweg.

Chor: Der Tod als Befreier.

Schimpflich ist die Furcht vor dem Tode (1248—53); ist er doch der einzige wahre Erretter (1254—1277); wer tapfer ist, fürchtet daher nicht die Todesgefahr (1278—1319), sondern nur der Feigling fürchtet sie (1320—1325); wohl dem Antonius und der Königin, welche sich durch freiwilligen Tod der Schande entziehen (1326—1337); auf den elysischen Gefilden treffen sie die Seelen der alten ägyptischen Könige (1338—1343).

Akt IV.

Octavian preist seine Macht und will einer jeden Erhebung in Zukunft dadurch vorbeugen, dass er über Antonius und seine Anhänger den Tod verhängt. Agrippa rät ihm dagegen, seinen Sieg nicht mit Blut zu beflecken; da erscheint der Bote mit einem blutigen Schwerte und teilt mit, dass Antonius sich selbst getötet habe.

Chor der cäsarianischen Soldaten: Zu Ende sei der Bürgerkrieg!

Wird der Bürgerkrieg, eine Schande für uns vor der Nachwelt, ewig währen? (1712—1743); jetzt herrscht unbestritten ein Einziger, da kann hoffentlich der Friede gedeihen (1744—1767); wenn aber der Krieg wieder ausbricht, so möge er gegen fremde Völker geführt werden (1768—1783); hat doch Rom durch solche Kriege seine jetzige Grösse erlangt, welche niemand ausser Jupiter vernichten kann (1784—1791).

A. Wie in *Porcie* und *Cornelie*, so haben wir auch in *M. Antoine* keinen einheitlichen Chor, sondern zwei und zwar, wie die Liste der *Acteurs* angibt, den der Ägypter und den der cäsarianischen Soldaten, welche entsprechend dem Träger der Hauptrolle des jeweiligen Aktes verwendet sind.

So folgt auf Akt I — Monolog des Antonius — der *Chœur*, womit offenbar der Chor der Ägypter gemeint ist, da später (Akt IV) ausdrücklich ein Chorlied mit *Chœur de*

soldats Cesariens überschrieben ist; in Akt II auf den Monolog des Philostratus abermals der *Choeur.*

Am Ende von Akt II aber hätte der Dichter, dem bisher befolgten Grundsatze entsprechend, eigentlich einen Frauenchor einführen sollen, da die Königin und ihre Frauen, Eras und Charmion, seit dem letzten Chorgesang ausschliesslich die Bühne beherrschen.

Wie aber schon früher (in *Cornelie*), [1]) so scheint der Dichter auch hier Bedenken gehabt zu haben, einen dritten Chor aufzustellen. Aus der Verlegenheit, den von Frauen gespielten Akt mit einem Männerchore zu schliessen, zieht sich der Dichter dadurch, dass er die sonst an der Handlung nicht weiter beteiligte Person des Diomedes als *Secrétaire de Cleopatre* einführt und den Dialog mit einer ziemlich umfangreichen Rede schliessen lässt; hieran konnte sich alsdann das Chorlied der Ägypter auch ohne Belastung des poetischen Gewissens Garniers ungezwungen anreihen.

Im Anschluss an den Dialog des M. Antonius und seines Getreuen Lucilius steht dann am Ende des III. Aktes abermals der Chor der Ägypter, während sich nach Akt IV der Soldatenchor passend an die Unterredung zwischen Octavian und Agrippa anschliesst.

Zwar sind die beiden Chöre wiederum nach Parteien geschieden; indes treten in ihren Äusserungen die Parteigegensätze nicht oft zu tage; die Ägypter stellen sich als Gegner Roms eigentlich nur zweimal dar und auch da das eine Mal nur, indem sie, ausgehend von der Vergänglichkeit alles Irdischen, der Weltstadt ihre einstige Zerstörung prophezeien (v. 381); das zweite Mal allerdings ergreift der Chor etwas leidenschaftlicher Partei für Antonius und Cleopatra, wenn er ihren Entschluss zu sterben billigt, weil sie dadurch der *dextre felonne* des Siegers entgehen (v. 1329). Der Chor der Soldaten aber betont den Gegensatz überhaupt nicht; sein Lied atmet vielmehr eine recht kriegsmüde Stimmung und weiss die Segnungen des bürgerlichen Friedens recht wohl zu würdigen.

---

[1]) S. o. p. 83 f.

B. Betrachten wir nun die Chöre auf ihre Anteilnahme an der Handlung, so bietet sich uns eine hier deutlicher als in den früheren Stücken hervortretende Erscheinung. War nämlich bisher stets irgend ein Berührungspunkt zwischen Chorlied und dem vorausgehenden Akte zu finden, oder doch wenigstens auf die allgemeine, den Hintergrund bildende Lage hingewiesen, so fehlt eine derartige Bezugnahme fast vollständig in den Chorliedern der beiden ersten Akte, von welchen das erste überhaupt nur vom Unglücke spricht, und dabei wohl das Unglück Ägyptens im Auge haben mag, es aber jedenfalls nicht in die Erörterung hereinzieht, während das zweite Chorlied gegen das Ende wohl das Wort „*unser* Schmerz" ausspricht (v. 381), aber doch versäumt, irgendwie anzugeben, welcher Art derselbe sei.

Auch der Schlusschor des II. Aktes steht weder mit dem vorausgehenden Gespräche der Cleopatra mit ihren Frauen, noch mit der folgenden Unterredung des Lucilius und Antonius in direkter Beziehung; gleichwohl ist hier ein engerer Anschluss bewirkt, indem der Chor wenigstens auf die speziellen Verhältnisse Ägyptens Bezug nimmt, das bald den Römern anheimfallen werde (v. 733 ff.).

Deutlich dagegen weist der Chor auf Antonius und Cleopatra am Ende des III. Aktes hin, wenn er es gutheisst, dass sie sich durch den Tod der Schmach entziehen, welche Octavian ihnen zugedacht hat (v. 1326 ff.).

Der Chor der cäsarianischen Soldaten endlich hat sowohl die herrschende Situation im Auge, wenn er in dem ganzen Liede seine Sehnsucht nach dem Ende des Bürgerkrieges ausspricht, als auch speziell den Octavian, auf welchen er mit *un seul homme* (v. 1745) hinweist, von welchem endlich der Friede erhofft wird.

In jenen beiden ersten Gesängen gibt der Chor also im besten Falle den Grundton der das Ganze beherrschenden Stimmung wieder und ist, wie Schopenhauer die Chöre überhaupt betrachtet hat, [1]) gleich „dem Bass in der Musik." Denn in diesen Liedern ist Garnier so weit in der Ab-

[1]) Cfr. Siebenlist, l. c. p. 383.

straktion und Verallgemeinerung gegangen, dass sie sich nicht mehr als Teile des Ganzen darstellen, sondern mit ihrem überhaupt elegischen Charakter wohl auch in anderen Tragödien Platz finden könnten. Damit aber nähern sie sich jenen „eingeschalteten Gesängen“ — *ἐμβόλιμα* —, vor welchen Aristoteles ausdrücklich gewarnt hat; [1]) ebenso stehen sie im Widerspruch zu Horazens *quod non proposito conducat et haereat apte.* [2])

C. So wenig aber diese Chöre den beiden ersten Forderungen des Aristoteles gerecht werden, ebenso wenig stehen sie auf der Höhe ihrer dramaturgischen Aufgabe. Auch hier haben wir nämlich, wie in *Porcie* und *Cornelie*, fast nur die Thatsachen der Tragödie zwar mehr oder minder berührende Reden und Monologe, aber keine derselben ist im stande, irgend eine Änderung in den Verhältnissen zu bewirken, eine Handlung anzubahnen. Des Antonius Entschluss zu sterben ist schon in Akt I ausgesprochen (v. 7: *Il me convient mourir*), und die Lage ändert sich eigentlich nur insofern, als in Akt IV der Vollzug dieses Vorsatzes gemeldet wird. Der Grund zu dieser That aber wird von ihm selbst angegeben: *la seule Volupté* (1148); *il me faut decorer mes lasciues amours d'vn acte courageux* (1239). Sein Leiden ist also ein selbstverschuldetes und somit ein zur Behandlung in der Tragödie völlig ungeeignetes; denn das Mitleid, welches es etwa zu erzeugen im stande ist, ist nicht das tragische, sondern nur das allgemein menschliche, das wir jedem Leiden eines Nebenmenschen entgegenbringen. Furcht aber zu erwecken ist derselbe überhaupt nicht im stande, da der Zuschauer als nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindlich zu denken ist. [3]) Wenn nun so die Tragödie schon an und für sich ihren Zweck verfehlt hat, so gilt dies besonders von den Chorliedern, welche teils durch ihren ganz allgemeinen Charakter (Schlusschor in Akt I, 149—236), teils durch ihren etwas abseits liegenden Gedankengang (Schlusschor II, 743—863; IV, 1712—1791) zur Erregung der Schicksalsempfindungen wenig beitragen dürften. Dazu kommt die dem

[1]) S. o. p. 4.

[2]) *De arte poetica*, v. 195.

[3]) Cfr. Aristoteles, *Poetik*. 1453 a. cap. 13, 1 ff.

Altertume keineswegs eigene, aber ihm im 16. Jahrhundert zugeschriebene dumpfe und düstere Weltanschauung, welche gerade der Chor immer wieder zum Ausdruck bringt. So erläutert der Chor im ersten Akte an vielen Beispielen die Beharrlichkeit, mit welcher das Unglück die Menschen von der Wiege bis zum Grabe verfolgt, und am Ende des dritten Aktes feiert der Chor als den wahren Befreier von allem Unglücke den Tod, dem sich der Verzweifelte in die Arme wirft.

D. Nicht wohlthuend ist der Eindruck, welchen das Zwischenlied des II. Aktes auf die Hörer macht, insofern dasselbe mit mythologischen Reminiszenzen geradezu überladen ist, und obendrein vielfach mit solchen, welche keineswegs geläufig sein dürften (z. B. v. 335: *l'onde Ismarienne,* 336 *le iazard Daulien oiseau* etc.). Stimmungsvoll wirkt dagegen das schöne Chorlied des IV. Aktes mit seiner Sehnsucht nach bürgerlichem Frieden, wobei gerade die Vorstellung, dass das Friedensbedürfnis sich sogar den rauhen Kriegern aufdrängt, von besonderer Wirkung sein dürfte. Erwähnt sei schliesslich noch, dass im *M. Antoine* der Chor überhaupt niemals und speziell nicht im letzten Akte am Dialoge teilnimmt, wie er es in den vorausgehenden Stücken gethan hat; also auch dadurch erscheint er an der Handlung in geringerem Masse als früher beteiligt.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	11	8 (88)	b a b a d c d c	8
II.$_1$	11	6 (66)	a a b c c b	a c 8, b 6
$_2$	11	11 (121)	b a b a d c c d e d e	7
III.	16	6 (96)	b b a d d a	8
IV.	10	8 (80)	b b a a d c d c	8

Sa. 451 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VII. Garniers Hippolyte.[1]

Akt I.

Der Schatten des Ägeus verkündet, dass der Stadt Athen, sowie deren Könige Theseus und seinem Sohne Hippolyt Unheil bevorstehe. Hippolyt begrüsst den Anbruch des Tages, der ihn von einem schweren Traume erlöst; dieser Traum und andere Vorzeichen deuten auf nahendes Unglück.

Jägerchor: Jagdlied.

Anrufung der Diana um Beistand zu dem harmlosen Vergnügen der Jagd (285–320); das Leben der Hirsche in den verschiedenen Zeiten des Jahres und ihre Schlauheit gegenüber den Jägern (321—356); die Jagd auf Eber und Hasen (357—368); Heimkehr: Diana steigt zum Himmel empor, um dort zu leuchten, wir kehren nach Hause zurück mit unserer Beute (369—380).

Akt II.

Phädra beklagt die Abwesenheit des Theseus; mehr aber noch beunruhigt sie die Liebe zu dessen Sohn Hippolyt. Zwar sucht die Amme sie von ihrem frevelhaften Sinnen abzubringen; aber da jene keinen anderen Ausweg kennt, als den Tod, so lässt sie sich dazu bestimmen, den Hippolyt zu bereden.

Chor: Die Liebe eine Qual.

Menschen und Götter leiden unter ihr (875—886); für die Menschen aber ist sie unheilbar (887—921); sie ist eine Strafe für des Prometheus Raub und im Styx geboren (922—940); Hercules hat viele Ungeheuer erschlagen, der Liebe aber erlag auch er (941—964); warum dehnt ihr, Venus

[1] l. c. II, p. 1 ff.

und Amor, euren Groll gegen die Mutter (Pasiphaë) auch auf die Tochter (Phädra) aus? (unzüchtige Liebe) (965—976).

Akt III.

Der Akt zerfällt in drei Scenen. Die erste enthält die Monologe der Phädra und der Amme und hat die unbezähmbare Liebesleidenschaft der Königin zu Hippolyt zum Gegenstande.

In der zweiten sucht die Amme ihn selbst zu bestimmen, mit dem Waidwerke das Leben in der Stadt zu vertauschen und der Liebe zu geniessen, wogegen er für sich die gute alte Sitte der Väter in Anspruch nimmt, die von diesem verweichlichten Leben nichts wussten.

Schliesslich macht Phädra selbst den letzten Ansturm auf sein Herz, wird aber mit strafenden Worten und schliesslich sogar mit dem Schwerte zurückgewiesen. Diesen Augenblick benutzt die Amme, um Hilfe herbeizurufen, da man der Königin Gewalt anthun wolle.

Chor: Des Weibes Rache.

Lasst uns zu den Göttern beten um Schutz gegen die drohende Gefahr (1523—1538); furchtbarer ist das Weib in seiner Wut als Jupiters Blitz, die See, Feuer, Pest und Krieg und nur vergleichbar einer Mänade (1539—1562); unsere Königin ist davon erfasst, weil ihre Liebe verschmäht wurde (1563—1586); ähnliche Fälle aus der Mythologie (1587—1602); möchten die Götter das Unheil von dir (Hippolyt) abwenden (1603—1610)!

Akt IV.

Dem Theseus, welchem bei seiner Rückkehr aus der Unterwelt die Amme mit Klagerufen entgegengetreten war, berichtet Phädra, dass ihr von Hippolyt Gewalt angethan worden sei. Er ruft nun die Rache der Götter und besonders Neptuns, der ihm einst das Versprechen seiner Hilfe gegeben

hatte, auf seinen Sohn herunter. Unter dem Eindrucke dieses furchtbaren Fluches empfindet die Amme Gewissensbisse über die von ihr ersonnene Verleumdung.

Chor: Ein Versprechen bindet nicht immer.

An den Göttern ist es, das Verbrechen zu offenbaren, besonders an dir, Neptun (1899—1918); ein Versprechen bindet nicht, wenn der die Erfüllung Fordernde im Zorn ist (1919—1940); darum, Neptun, erhöre nicht den Theseus! (1941—1946); denn der Zorn wütet blind und furchtbarer als alles andere (1947—1964).

Akt V.

Der Bote teilt dem Theseus den Tod des Hippolyt mit. Phädra gesteht ihre Schuld und nimmt Abschied vom Leben (2261—2308).

Chor: Klagelied.

Lasst, Gefährtinnen, die Berge und Thäler von unseren Klagen hallen, damit das wogende Meer unseres Strandes seine Wellen kräusele vor unseren Seufzern, dass unsere Thränen die Wasser der Bäche schwellen. Und du, Sonne, birg dein Antlitz hinter nächtlichem Himmel. Unser trauriges Los liebt die Finsternis, und die Nächte sind unserem Grame willkommen.

Wonach könnte sich in dieser Trauer unser Herz sonst sehnen, als nach dem Grabe? Stadt von Mopsopia (=Athen), du fühlst die harte Hand des menschlichen Geschickes. Vater Jupiter brachte noch niemals soviel Unheil über eine Stadt. Nun lasst uns diese Leichen statt mit Blumen mit unseren Thränen ehren. Unaufhörliche, reiche Thränen sollen unseren Schmerz beweisen. An die Brust wollen wir schlagen, bis sie davon errötet. Was könnten wir auch Besseres thun, da der Himmel so viel Unheil auf unser Haupt häuft?

Das Stück schliesst mit einem Monologe des Theseus, der

in seinem Schmerze über den Tod des Hippolyt seine Tage in der Einsamkeit zu beschliessen gedenkt.

A. Wiederum zeigt gleich die Liste der *Interlocvtevrs* zwei verschiedene Chöre, den *Chœur de Chasseurs* und den *Chœur d'Atheniens*. Eine genaue Betrachtung der Chöre ergibt aber, dass Garnier scheinbar von dem bisher beobachteten Systeme, dass der jeweils verwendete Chor in Geschlecht dem betreffenden Hauptacteur entspreche, abgewichen ist.

Zwar steht der bloss einmal, nämlich nach Akt I — Ägeus und Hippolyt — auftretende *Chœur de Chasseurs* im Einklange mit dieser Regel; anders dagegen der *Chœur d'Atheniens*, welchen das Personenverzeichnis anführt. Dieser singt z. B. nach Akt II, in welchem überhaupt nur zwei Frauengestalten — Phädra und die Amme — auftreten; im dritten Akte haben wir zwar eine männliche Rolle, die des Hippolyt; ihr aber stehen zwei weibliche gegenüber, wiederum Phädra und die Amme; hier besonders fällt uns auf, dass der Dichter, wenn er überhaupt einen Männerchor am Platze glaubte, nicht den der Person des Hippolyt zu Liebe eingeführten Jägerchor verwendet hat, sondern den der Athener, welcher sich obendrein schlecht an eine lange Rede der Amme anschliesst. Auch erwarten wir den *Chœur d'Atheniens* nicht nach dem von Theseus, Phädra und der Amme dargestellten IV. Akte, um so weniger als derselbe abermals von einer grossen Rede der Amme abgeschlossen wird; und auch nach der zweiten Scene des V. Aktes, in welcher fast nur Phädra hervortritt, scheint uns der Chor nicht dem bisher beobachteten Grundsatze zu entsprechen.

Da aber auch die Varianten [1]) hier auf keinen Druckfehler schliessen lassen, so scheint Garnier in unserer Tragödie prinzipiell von seinem Systeme abgewichen zu sein. Indes wird diese Annahme sofort hinfällig, wenn wir in dem mit *Chœur* überschriebenen Liede des V. Aktes gleich am Anfange (v. 2260) lesen: *Faisons, ô mes compagnes*, etc., eine Anrede also, welche nur an Frauen gerichtet sein kann, ebenso wie

[1]) l. c. IV, p. 98.

auch die v. 2295—2304 verzeichneten Klagen wohl nur bei Frauen gebräuchlich waren.

Da nun aber auch die übrigen Chorlieder vom II. Akte an nur *Chœur* betitelt sind, so dürfte wohl eher anzunehmen sein, dass wir es auch dort mit einem Frauenchore zu thun haben, und dass Garnier seinem Systeme auch im „*Hippolyte*“ treu geblieben ist, als dass wir bloss im V. Akte, obendrein unter derselben Bezeichnung, einen besonderen (dritten) Chor vermuten. Es wird also im Personenverzeichnisse lediglich ein Irrtum Garniers in der Form *Atheniens* für *Atheniennes* vorliegen.

Diese beiden Chöre nun unterscheiden sich also durch Geschlecht und damit auch durch ihre Lebensstellung; dagegen ist die Sympathie beider auf Seiten Hippolyts, da auch die Athenerinnen die That der Phädra verabscheuen (so z. B. v. 1584: *son forfaict*) und für Hippolyt zu Athene beten, v. 1528. Wenn somit auch keine vollständige Einheit des Chores konstatiert werden kann, so sind doch die vorhandenen Gegensätze rein äusserlicher Natur, während die Gesinnung den Hauptpersonen des Stückes gegenüber überall dieselbe ist.

B. Von diesen beiden Chören ist nur der eine, der der Athenerinnen, an der Handlung beteiligt.

Dagegen steht der Jägerchor zu dem Verlaufe des Stückes in gar keiner Beziehung und leitet seine Existenzberechtigung nur notdürftig von dem öfter wiederholten Gedanken ab, dass Hippolyt ein Freund des Waidwerks gewesen sei: v. 246: *quand ie sors pour aller à la chasse;* 1163—65: *Vous la chetivez* (la ieunesse) *toute dans l'obscur des forests* u. o. Dagegen ist der „Chor“ nach Akt II dem Ganzen angepasst sowohl seinem Hauptgedanken nach, dass die Liebe eine Qual und als Strafe von den Göttern verhängt sei, als auch in einer besonderen Bemerkung v. 965 ff., welche in der unzüchtigen Liebe der Phädra zu Hippolyt eine Folge der Strafe der Venus und des Amor sieht, welche sich schon an ihrer Mutter Pasiphaë offenbarte, die ja mit einem Stiere den Minotaurus erzeugt hat.

Ebenso genau in der Stimmung, wie in der speziellen

Bezugnahme ist der Chor des III. Aktes dem Vorangehenden angepasst, wo Phädra den Hippolyt mit ihren Liebesbeteuerungen bestürmt, aber von ihm schroff zurückgewiesen wird, worauf er als der Verführer verleumdet wird; denn das Chorlied handelt von der Wut des gekränkten Weibes, und weist v. 1586 ff. ausdrücklich darauf hin, dass auch die Königin davon erfasst sei.

Nachdem dann Phädra in Akt IV den Hippolyt bei Theseus als Verführer bezeichnet hat, betet der Chor zu den Göttern, sie sollten das Verbrechen offenbaren (v. 1899 ff.), Neptun aber, zu dem Theseus um Rache gefleht habe, solle dessen Gebet nicht erhören (v. 1941).

Endlich beschäftigt sich der Chor in Akt V ausschliesslich mit Hippolyt und Phädra, insofern er das Unglück der Stadt beklagt, welches dieselbe infolge des Todes der beiden betroffen habe.

C. Bezüglich der Mitarbeit an der Erreichung des eigentlichen Zieles der Tragödie erfüllt der Chor seine Aufgabe nicht, ein Umstand, der wiederum seine Begründung in dem ganzen Aufbau des Stückes findet.

Phädras Ende erweckt vor allem das Gefühl der Befriedigung, weil damit schwere Schuld gesühnt wird; das Mitleid, welches wir ihr gegenüber etwa noch fühlen, ist ein rein menschliches, da ja jedes Leiden unsere Anteilnahme erweckt, während tragisches Mitleid nur einem unverdienten Leiden gegenüber seinen Platz hat. Furcht aber ist hier völlig ausgeschlossen, da der Zuschauer, welcher ja für den Dichter ein Schuldloser ist, nichts mit Phädras Verbrechen gemein hat, also auch vor ihrer Strafe sicher ist. Hippolyts Leiden erweckt in uns weniger Mitleid und Furcht, als vielmehr die Vorstellung des Entsetzlichen (welche gerade die Tragödie nicht erzeugen soll), da er ja völlig unschuldig leidet. Mit dem Fehlen der Schicksalsempfindungen aber ist auch deren Katharsis ausgeschlossen und damit fehlt auch die Berechtigung für das Vorhandensein des Chores. Übrigens erheben unsere Chorgesänge auch gar keinen Anspruch

darauf, in dieser Richtung thätig zu sein am wenigsten natürlich das Jägerlied.

D. In seinem lyrischen Empfinden steht dieses Lied wohl hoch über den übrigen Gesängen; es ist reich an anmutigen Zügen, die von einer liebevollen Betrachtung der Natur und des Lebens der Tiere Zeugnis ablegen. Andererseits aber darf nicht verhehlt werden, dass die Unmittelbarkeit der Wirkung erheblich beeinträchtigt wird durch das Hereintragen so vieler dem allgemein menschlichen Empfinden fernliegenden und ausschliesslich dem Gesichtskreise des Waidmannes angehörigen Ausdrücke (wie z. B. v. 323: *viandis;* 347: *se forpaistre;* 351: *bouter;* 358: *vermiller*; 359: *ses boutis,* u. s. w.)

Treffend ist das Gefühl der Beklommenheit und der düsteren Ahnung in dem Schlussgesange des IV. Aktes wiedergegeben, wenn der Chor gegenüber dem schrecklichen Fluche des Theseus über seinen Sohn zu den Göttern fleht, sie sollten Phädras Verbrechen an das Licht bringen, und Neptun möge sich nicht durch sein Versprechen gebunden erachten, da ja Theseus die Erfüllung desselben nur in der ersten Aufwallung des Zornes verlangt habe.

Bemerkt sei schliesslich nur noch, dass auch in diesem Stücke der Chor sich nicht ein einziges Mal am Dialoge beteiligt; seine Thätigkeit beschränkt sich also ausschliesslich auf die Chorlieder.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	8	12	(96)	baabcddefefe	8
II.	17	6	(102)	aabccb	8
III.	11	8	(88)	bbaadcdc	8
IV.	11	6	(66)	aabccb	8
V.	12	4	(48)	bba^1a^2	$ba^1 6$, a^2 4

Sa. 400 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VIII. Garniers Troade.[1])

Akt I.

Hecuba bejammert das schreckliche Schicksal Trojas und seiner Bewohner und fordert ihre Frauen zur Klage auf.

Chor: Wechselgesang.

Das Wehklagen ist uns nichts Neues mehr, seitdem Paris in Sparta war; seit diesen zehn Jahren hatten wir nichts als Unglück.

Hecuba:

Wohlan, erhebt die Klage um Troja und Hector!

Chor:

Unsere Locken wallen auf den Rücken herunter: ihre gelbe Seide lasst uns mit Staube entstellen, dem Überreste von Troja.

Hecuba:

Mit lauten Jammerrufen beklaget den Hector!

Chor:

Um dich erschallt unsere Klage. Mit dir schwand unsere einzige Stütze und Trojas Beschützer. Mit dir stand und fiel die Stadt.

Hecuba.

Hector ist genug beweint; nun sei auch Priamus mit Klagen geehrt.

Chor:

König der Dardaner, nimm unsere Schmerzensrufe an; mehr als einmal hast du Gefangenschaft, Brand und Zer-

[1]) l. c. II. 81 ff.

störung kennen gelernt; und nachdem du deine Kinder bestattet hast, bist du dem Jupiter von dem Peliden geopfert worden und liegst nun hier auf dem Strande ohne Grab.

Talthybius meldet, dass Cassandra als Agamemnons Kriegsbeute ausersehen sei. Hecuba bricht unter der Wucht dieser Schreckenskunde zusammen; der Chor nimmt sich ihrer an.

Chor: Trojas Überfall.

Verflucht sei das hölzerne Pferd (445—453); festlich zogen wir zu ihm hinaus (454—472); brachten es in die Stadt (473—480); sangen, tanzten, schmausten und gönnten uns sodann Ruhe und Erholung (481—500); da erhob sich Lärm von den überfallenden Griechen und diese ermordeten unsere Gatten (501—538); uns aber schleppten sie durch die brennende Stadt fort (539—548); o schaudervolle Nacht, welche nie aus unserem Gedächtnisse schwinden wird (549—556).

Akt II.

Andromache erzählt einen Traum, in welchem Hector ihr befohlen habe, den kleinen Astyanax zu verbergen; sie bringt ihn daher in das Grabmal Hectors. Da naht Ulysses und fordert die Auslieferung des Kindes, weil das Heer der Griechen nicht absegeln könne, wenn nicht Hectors Geschlecht vernichtet sei. Andromache behauptet, er sei bei der Zerstörung der Stadt umgekommen, worauf Ulysses die Asche Hectors verlangt, um das Wasser des Meeres zu besänftigen; da stellt sich heraus, dass Astyanax in Hectors Grabmale verborgen ist. Er wird von Ulysses fortgeführt und soll von der Mauer herabgestürzt werden.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wohin wirst du uns bringen, o Meer? (1137—1164); überallhin, nur nicht zu Helena! (1165—1178); ihr Raub durch Paris brachte uns allen Unheil (1179—1199), und auch

den Griechen durch den Tod so vieler Gatten und Söhne (1200—1206); es ist, wie Orpheus sagt: Alles ist dem Tode unterworfen (1207—1234).

Akt III.

Hecuba und der Chor erfahren von Talthybius auf ihre Fragen, dass Polyxena dem Achill geopfert werden müsse.

Chor: Unsterblichkeit der Seele.

Bleibt die Seele im Leichname oder stirbt auch sie? (1323—1340); nein, sie steigt empor zum Himmel (1341—1352) und wohnt bei den Göttern (1353—1376).

Pyrrhus verlangt von Agamemnon, dass zu Ehren des Achilles die Tochter des Priamus geopfert werde. Agamemnon will kein Blut mehr vergiessen; Kalchas aber behauptet, dass die Flotte nicht eher abfahren könne. Nun holt Pyrrhus die Polyxena bei ihrer Mutter ab, welche weinend zurückbleibt und den Tod herbeiwünscht.

Chor: Der Seefahrer.

Tollkühn ist der Seefahrer (1745—1776); friedliche Landleute waren unsere Väter (1777—1792); zuerst versuchten Tiphys und Jason das Meer, dann Paris und jetzt die Griechen (1793—1804).

Akt IV.

Der Bote berichtet der Andromache und Hecuba das Ende des Astyanax, welcher von einem Turme der Stadt herabgeschleudert wurde.

Chor: Geteilter Schmerz, halber Schmerz.

Variation dieses Gedankens (1983—2006); Beispiel von einem Schiffbrüchigen, welcher allein an ödes Gestade getrieben wird, und von solchen, welche dieses Los in Gemeinschaft

mit anderen erdulden (2007—2018); Beispiel aus der Mythologie (2019—2030); wir haben zwar Leidensgenossen, aber andererseits erhöht die Siegesfreude der Griechen unser Leid (2031—2036).

Nachdem Talthybius der Hecuba ausführlich das Ende der Polyxena mitgeteilt hat, berichtet der Chor, dass er den von dem Gastfreunde Polymestor ermordeten Polydor, Sohn der Hecuba, gefunden habe. Hecuba bricht in Verwünschungen gegen den Mörder aus und hofft, die Götter würden seine Ruchlosigkeit rächen.

Chor: Treulosigkeit.

Die Treue ist von der Erde gewichen (2299—2310); jetzt herrscht Treulosigkeit (2311—2316); mehr Treue ist noch bei den Tieren zu finden (2317—2322); in der Familie waltet sie nimmer (2323—2334); in den Palästen der Könige auch nicht (2335—2370); das zeigt Polymestor (2371—2382).

Akt V.

Polymestor erscheint bei Hecuba, um den Ort zu erfahren, wo sie die Schätze für Polydor geborgen habe. Statt dessen beraubt sie ihn des Augenlichtes und tötet seine zwei Kinder. Diese sich im Inneren des Zeltes vollziehende That wird von dem Chore, welcher sie beobachten kann, z. T. erzählt.

A. In der *Troade* bietet Garnier zum ersten Male einen einheitlichen, aus trojanischen Frauen bestehenden Chor, welcher der Handlung von Anfang bis zu Ende beiwohnt.

B. Inhaltlich ist der Chor gleich im I. Akte auch mit der Handlung verwoben; dort finden wir zum zweiten Male bei Garnier einen Wechselgesang [1]) u. z. zwischen Hecuba und den trojanischen Frauen, von denen die erstere zur Klage über Trojas Fall, sowie über den Tod des Hector

[1]) zum ersten Male in *Porcie*, v. 1928 ff.

und Priamus auffordert, worauf der Chor stets mit einem Klagelied antwortet: 125—156, {181—186}, 213—230, 235—256.

Dagegen schliesst sich nach der Wegführung der Cassandra durch Talthybius der Chor nicht an diese Thatsache an, sondern er greift zurück auf die letzte Veranlassung zu dem jetzigen Unheil, indem er die Geschichte von dem hölzernen Pferde und der dadurch herbeigeführten Eroberung der Stadt besingt; nur auf solche Weise lässt sich eine innere Beziehung zwischen dem Ganzen und dem Chorliede herauskonstruieren.

Auch in dem II. Akte, in welchem Astyanax dem Ulysses ausgeliefert werden muss, knüpft der Chor nicht an dieses letzte Ereignis an, wenn die Trojanerinnen davon singen, wohin sie wohl gebracht werden, und dann auf den Krieg übergehen, der auch so vielen Griechen das Leben kostete.

Wenn sodann im III. Akte die Auslieferung der Polyxena gefordert wird, die dem Achill geopfert werden soll, so muss auch von hier zu dem folgenden Liede über die Unsterblichkeit der Seele erst künstlich eine gedankliche Verbindungslinie gezogen werden, insofern eben der Gedanke an das Fortleben der Seele die trauernde Mutter trösten soll. — In der folgenden Scene wird Polyxena von Pyrrhus wirklich abgeholt; doch auch auf dieses Ereignis weist der Chor nicht zurück, wenn er sein Lied von der Verwegenheit des Seefahrers singt und unter den Beispielen dafür auch den Paris aufführt (v. 1797), welcher das gegenwärtige Unheil veranlasst habe; nur auf eine historisch mit der Fabel der Tragödie zusammenhängende Thatsache wird verwiesen.

Wenn dann in dem Zwischenlied des IV. Aktes der Chor sagt: sein Schmerz sei zwar ein allgemeiner und sei infolgedessen leichter zu ertragen, andererseits aber werde er durch die laute Siegesfreude der Griechen wieder erhöht (v. 2031 ff.), so deutet er mit jenem „Schmerze“ wohl nicht auf den kurz zuvor berichteten Tod des Astyanax allein zurück, sondern er hat eben das ganze Unglück im Auge, welches ihn in der Zerstörung Trojas betroffen hat; in diesem Falle müsste also auch hier ein Mangel an Zusammenhang konstatiert werden, wenn schon das Lied seinem Grundgedanken

nach — geteilter Schmerz, halber Schmerz — an dieser Stelle ganz am Platze wäre. Nachdem sodann der Chor in Gesprächsform mitgeteilt hat, Polydor sei von dem treulosen Gastfreunde Polymestor ermordet aufgefunden worden, stimmt er (der Chor) im engen Anschlusse daran sein Lied über die Treulosigkeit an und erwähnt auch zum Schluss den Polymestor als Beispiel dafür, dass sie auch im Palaste der Könige walte.

Im V. Akte beteiligt sich der Chor nur am Dialoge, und zwar insofern, als er mitteilt, wie im Innern des Zeltes Hecuba an Polymestor Rache nimmt.

So hat der Chor eigentlich nur in einem einzigen Liede (Akt IV, gegen Ende), sowie in den kurzen Klageliedern des ersten Aktes seine Aufgabe als Teil des Ganzen völlig gelöst; in anderen aber entweder nur die allgemeine Stimmung angegeben (Akt III; IV 1983 ff.) oder auf ein mit der vorliegenden Thatsache in mehr oder minder naheliegendem ursächlichen Zusammenhange stehendes Ereignis hingewiesen (I), während sich im zweiten Akte die allzugrosse Kluft auch nicht durch künstliche Mittel überbrücken lässt.

Andererseits aber erweist sich der Chor insofern als Teil des Ganzen, als er häufig (I, 273 ff., 393 ff., 441 ff. III, 1255 ff. IV, 2213 u. ö. V, 1439 ff. u. ö.) am Dialoge beteiligt ist; da er sich in diesen Fällen immer des Alexandriners bedient, muss natürlich angenommen werden, dass nicht der gesamte Chor, sondern bloss eine der Frauen, etwa die Führerin des Chores, thätig war, da ja schon durch das Versmass darauf hingewiesen ist, dass die Worte zu sprechen und nicht zu singen sind.

C. Dass unser Chor seiner höchsten Aufgabe, der Mitwirkung zur tragischen Katharsis, nicht gerecht wird, ist eben wieder in der Anlage des Stückes begründet. Jeder Akt bringt neue Schrecken für die trojanische Königsfamilie, welche auf alle Schicksalsschläge nur mit Klagen antwortet. I. Wegführung der Cassandra, II. des Astyanax, III. der Polyxena, IV. Kunde von dem Tode des Astyanax, der Polyxena und des Polydor; der Akt V dagegen bringt die schreckliche Rache der Hecuba an Polymestor. Diese einzelnen Vorgänge werden lediglich durch das Inte-

resse an den Zurückgebliebenen zusammengehalten, nicht aber durch eine folgerichtige Entwicklung der Ereignisse. Sodann erscheinen die eigentlich vom Leiden betroffenen Personen innerlich nur wenig erschüttert: Cassandra freut sich, Agamemnons schreckliches Ende mit erleben zu dürfen, das sie ahnenden Geistes voraussieht (I, 335), Astyanax ist noch in zu jugendlichem Alter, um sich der Schwere seines Schicksals bewusst werden zu können; Polyxena endlich zieht den augenblicklichen Tod einem in Knechtschaft und Erniedrigung verbrachten Leben vor (III, 1633). Aber das Leiden all dieser drei Personen ist unverdient, es erweckt nicht tragische Furcht, sondern Entsetzen, es ist das, was Aristoteles mit dem Ausdrucke *μιαρόν*,[1]) grässlich, verpönt. Doch, wie schon erwähnt, durch das seltsame Verhalten der Betroffenen kommt dies entsetzliche Geschick gar nicht deutlich zum Bewusstsein; um so mehr ist der Dichter beflissen, dem Pathos des Mitleides Geltung zu verschaffen durch Klagen, welche das ganze Stück durchziehen, und teils die Unglücklichen selbst betreffen, teils auch die zurückbleibenden Anverwandten Hecuba und Andromache.

So ist von den beiden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleids die eine überhaupt nicht vorhanden, die andere ist in höchst einseitiger Weise übertrieben, und damit die Aufgabe der Katharsis, dieselben in ihrer richtigen Mitte herzustellen, verfehlt.

D. Betrachtet man die Chorlieder des Stückes lediglich als lyrische Erzeugnisse, so dürften zunächst die Klagelieder, welche hier schon am Anfange der Tragödie stehen, wohl an Innigkeit des Gefühles und wahrer Teilnahme des Herzens den früher nur am Ende der Tragödie angebrachten Gesängen dieser Art einigermassen überlegen sein.

Dagegen ist der Schlusschor des I. Aktes — über Trojas Überfall — eigentlich überhaupt nicht der lyrischen Gattung beizuzählen, indem derselbe lediglich eine epische Schilderung jener Schreckensnacht enthält, welche allerdings in sehr lebhaften Farben gegeben ist.

In dem Schlussgesange des II. Aktes berührt die Herein-

[1]) *Poetik* 1452 b. 38, cap. 13.

ziehung des Orpheus (v. 1207 ff.) recht eigentümlich, da der Dichter damit doch nur seine Gelehrsamkeit in ziemlich aufdringlicher Weise an den Mann bringen will.

Dagegen zeichnet sich das Chorlied des III. Aktes — über die Unsterblichkeit der Seele — durch seine zarte, gemütvolle Stimmung aus, wenn schon die Anschauung, dass die Seelen der Verstorbenen bei den Göttern wohnen, nicht der antiken Auffassung vom Fortleben der Seele entspricht, und somit eine Art Anachronismus bedeutet.

Von den drei folgenden Gesängen, welche sich weder durch besonderen Schwung der Sprache, noch durch die Tiefe der Gedanken hervorthun, zeigen die zwei ersten (Schlussgesang von Akt III und Zwischenlied von IV) wiederum die Vorliebe des Dichters für mythologische Anspielungen, und auch das einzige dem Leben entnommene Beispiel von den Schiffbrüchigen besitzt keine starke Überzeugungskraft (2007 ff.). während der Schlusschor von Akt IV — über die Treulosigkeit — die Reflexion allzusehr in den Vordergrund rückt und sich nur durch den Hinweis auf Polymestor das Attribut eines „eingeschalteten Liedes" — *ἐμβόλιμον*[1]) — ersparen dürfte.

E. Metrisches.

		St.	Z.	R.	S.
I.	(125—156)	4	8 (32)	b a b a d c c d	7
	(181—188)	1	8 (8)	b a b a d c c d	7
	(213—230)	3	6 (18)	a a b c c b	a c 7, b 6
	(235—256)	ohne stroph. Gliederung	22 (22)	a a c c e e g g....	7
	(445—556)	28	4 (112)	a a c c	8
II.		14	7 (98)	a b a b c b c	7
III_1.		9	6 (54)	a a b c c b	a c 8, b 4
$_2$		15	4 (60)	b a b a	b 12, a b
IV_1.		9	6 (54)	a a b c c b	8
$_2$		14	6 (84)	$a^1 a^2 b c^1 c^2 b a^1 c^1 b$	7
				$a^2 c^2$	3

Sa. 542 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

[1]) S. o. p. 4.

Noch mag erwähnt werden, dass wir hier im Gegensatze zu *M. Antoine* und *Hippolyte* eine Beteiligung des Chores am Dialoge auch im letzten Akte haben.

IX. Garniers Antigone.[1])

Akt I.

Antigone bestimmt ihren blinden Vater Odipus, welcher seinem traurigen Leben selbst ein Ende machen will, um seiner Söhne willen, welche in Streit mit einander liegen, zu leben.

Chor der Thebaner: Gebet zu Dionysos.

Anrufung des Dionysos (403—443); ende den Streit der Brüder (444—462); dann wollen wir dich ewig besingen (463—467).

Akt II.

Ein Bote meldet, dass Polynices mit einem Heere im Anzuge sei; Jocaste, von Antigone gedrängt, entschliesst sich deshalb, die feindlichen Brüder vor dem Zusammentreffen zu versöhnen.

Chor: Thebens Plagen.

Verderben droht der Stadt Theben (596—601); seitdem Cadmus auf der Verfolgung der Europa in unser Land kam und dort Theben erbaute (602—625), wurden wir heimgesucht durch den Drachen (626—649), durch Actäons Bestrafung, durch die Sphinx und durch des Ödipus Verbrechen (650—655).

Jocaste sucht ihren Sohn Polynices zum Abzuge zu bestimmen; dieser aber hält ihr entgegen, dass er heimatlos sei; er würde sich zufrieden geben, wenn sein Bruder ihm statt der Hälfte der Herrschaft nur eine armselige Hütte in

---

[1]) l. c. III. p. 1 ff.

Theben liesse. Daraufhin sucht seine Mutter ihn zu bewegen, sich mit seinem Heere ein anderes Königreich zu gründen; er aber will nicht vaterlandslos umherirren; wenn er zuhause nicht im Einverständnisse mit den Bürgern herrschen könne, so wolle er Gewalt gebrauchen.

Chor: Herrschsucht.

Fortuna, die Du alles Grosse bedrohst, Du setzest besonders die Könige in Furcht um ihre Krone (936—965); auch die Könige von Theben sind deshalb in Kampf geraten (966—978); das Volk aber leidet am meisten darunter (979—983).

Akt III.

Jocaste, welche durch den Boten den unglücklichen Ausgang des Zweikampfes ihrer Söhne erfährt, beschliesst, sich selbst das Leben zu nehmen und kann auch nicht durch die Bitten ihrer Tochter Antigone daran gehindert werden. An ihrer Leiche sucht Hämon die arme Antigone zu trösten.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Theben, du fällst; deine früheren Bewohner waren tapfere Krieger (1456—1475); wir aber unterliegen fast den Argivern (1476—1495); doch auch sie sind beinahe kampfunfähig (1496—1509); so wütet der Bruderzwist (1510—1516).

Akt IV.

Antigone sucht ihre Schwester zum Begräbnisse des Polynices zu bestimmen, und will, da Ismene davon abrät, die Erfüllung dieser heiligen Pflicht allein unternehmen.

Chor: Theben durch die Götter gerettet.

Die Götter haben Theben gerettet (1622—1633); Capaneus wurde vom Blitze erschlagen (1634—1663); Amphiaraus

versank in einen Erdspalt (1664—1669); für diese offenbare Hilfe sei den Göttern ein jährliches Opfer gestiftet (1670—1687); denn jetzt sind die Scharen der Feinde auf der Flucht (1688—1705).

Creon schärft dem Chore der Greise nochmals das Verbot ein, den Polynices zu begraben. Dieser glaubt nicht, dass jemand den Mut habe, dafür sein Leben zu wagen. Doch da bringt man schon Antigone, welche auf die Leiche ihres Bruders Erde gestreut hatte; gleich darauf bringt man ihre Schwester Ismene, welche jetzt die That für sich beansprucht; endlich erscheint auch Hämon und sucht seine Braut zu verteidigen; doch umsonst; sie soll in einen Felsen eingemauert werden.

Chor: Gerechtigkeit.

Die Tugend der Gerechtigkeit ist ein Geschenk der Götter (2086—2120); aber Tugend und Laster sehen sich oft sehr ähnlich (2121—2133); so ist z. B. *summum ius summa iniuria* (2134—2140); in diesem Falle befindet sich jetzt auch Creon (2141—2157).

Antigone ruft die Bürger zu Zeugen ihres Elends an. Der Chor der Mädchen tröstet sie, bricht aber, als Antigone ihres blinden Vaters gedenkt und ihrer Mutter und Brüder, welche sie in der Unterwelt treffen wird, in Klagen aus. Nach einigen Worten des Abschiedes von seiten der Antigone stimmen die Mädchen das folgende Lied an:

Chor der Mädchen: Klagelied (2230—2269).

Ach, wie ist unser Leben voll von unmenschlicher Trübsal und Angst! Möchten unsere Locken dahin gehen, und unser Antlitz entstellt werden!

Unser Busen sei mit Wunden bedeckt, und das Blut fliesse aus ihnen tropfenweise; Thränen sollen unaufhörlich strömen über unseren Schmerz.

Jene Hügel sollen von Seufzern und jene Felsen von Klagen widerhallen.

Unser trauriger Sinn hege nur Schmerz, und Traurigkeit sei sein gewöhnlicher Gast.

Nimmermehr leuchte uns die Sonne, sondern immer sei ihre Fackel in Finsternis gehüllt.

Die Dunkelheit der Nächte ist für unsere Klagen geeignet, unsere Sorgen lieben die Finsternis.

Nun mögen dich die Götter zu den heiligen Stätten geleiten, wo die Seelen ruhen, und mögen deinem edlen Herzen den Lohn für das Begräbnis deines Bruders bezahlen.

Hämon gibt seinem Unwillen über die Grausamkeit seines Vaters lebhaften Ausdruck und beschliesst, Antigone entweder zu befreien oder mit ihr zu sterben.

Chor: Die Liebe.

Gegen Amors Pfeil gibt es keine Wehr (2326—2337); hoch und niedrig sind ihm gleich ausgesetzt (2338—2340); Götter: Jupiter, Pluto (2341—2361); Tiere: Fische, Vögel etc. (2362—2373); am meisten aber der Mensch (2374—2385); die Liebe macht ihn unempfänglich für andere Gefühle (2386—2397); so will Hämon eher sterben, als das grausame Urteil seines Vaters an seiner Braut vollziehen lassen (2398—2415).

Akt V.

Der Chor erfährt in einem recht ermüdenden Dialoge den Tod Hämons, welchen der Bote sodann der Mutter (Eurydice) ausführlicher mitteilt. Dann erscheint Creon mit der Leiche Hämons und erhebt, als er schliesslich auch noch erfährt, dass Eurydice sich aus Gram das Leben genommen habe, furchtbare Selbstanklage; und auch der Chor weist ihn mit ernsten Worten auf sein Unrecht hin.

A. Nochmals macht Garnier den Versuch, mehrere Chöre innerhalb eines Stückes zu verwenden, nämlich 1. den Chor der Thebaner, welcher kurzweg als *Chœur* bezeichnet wird und welchem die Hauptaufgabe zugeteilt ist; 2. den Chor der Mädchen, der nur mit einem Chorliede bedacht ist (Akt IV 2230—2269) und auch am Dialog wenig teilnimmt (v. 2170—2177, 2188—2191, 2208—2211); 3. den Chor

der Greise, welcher ausschliesslich im Dialoge thätig ist und auch da nur in einem — dem vierten — Akte.

Der Ansicht, dass der Chor in Gesinnung, Geschlecht und äusserer Stellung der Hauptperson des vorausgegangenen Aktes entsprechen müsse, ist Garnier auch hier treu geblieben.

Nach dem den I. Akt füllenden Gespräche zwischen Antigone und Ödipus ergreift, der Person des letzteren entsprechend, der Chor der Thebaner das Wort.

Auch nach der ersten Scene des II. Aktes tritt derselbe auf und schliesst sich hier an den Boten an; desgleichen ist er nach der Unterredung der Jocaste mit ihren beiden Söhnen wenigstens insofern am Platze, als er als Unterthanengruppe an der Seite des Eteocles und Polynices erscheint, welche beide er als *Rois Thebains* (v. 966) ansieht. Am Ende des III. Aktes lehnt er sich ungezwungen an die wenigstens in der letzten Scene desselben deutlich hervortretende Gestalt des Hämon an, weicht dann aber einmal gründlich von seinem bisherigen Systeme ab, indem er weder in Geschlecht noch auch in seiner Stimmung — er freut sich des endlich eingekehrten Friedens — zu den der Trauer anheimgegebenen Schwestern Antigone und Ismene zu passen scheint. Dagegen entspricht wieder im Dialoge der nächsten Scene (Akt IV) der Hauptperson (Creon) in Alter, Geschlecht und Stellung als Unterthanen der Chor der Greise und wenigstens in den beiden letzten Beziehungen der Chor der Thebaner am Ende der Scene, während in der folgenden Scene, der Antigone zuliebe, der Chor der Mädchen eingeführt ist, und nach dem langen Monologe Hämons als Schlussgesang das Chorlied der Thebaner angebracht erscheint.

Auch im V. Akte liess sich dieser dem Creon gegenüber nicht ungeeignet verwerten, wenn schon zugegeben werden muss, dass die ernsten, verweisenden Worte am Schlusse (v. 2738), sowie die bisher nur den Greisen in den Mund gelegten Verse des Dialogs (Alexandriner) auch diesmal wieder eher den letzteren zugekommen wären.

Die hier verwendeten drei Chöre sind nun zwar ver-

schieden an Alter und zum Teil auch an Geschlecht, immerhin gehören sie demselben Anschauungskreise an, so dass der Dichter sämtliche Chorlieder und Dialogpartien der Chöre dem Chore der Thebaner allein hätte in den Mund legen können.

Wenn Garnier dies nicht that, so hatte er bei jedem der beiden anderen Chöre (dem der Mädchen und dem der Greise) einen besonderen Grund.

Für die Einführung des Mädchenchores war jedenfalls wieder bestimmend, dass an dieser Stelle der Chor einzig einer Frauengestalt gegenüberstand, in welchem Falle nach den Anschauungen und Gepflogenheiten der Dichter des 16. Jahrhunderts ein Männerchor unstatthaft gewesen wäre.

Hier gewährt uns der Dichter übrigens einen Einblick in seine Werkstatt; er scheint nämlich die Notwendigkeit der Übertragung dieses Chores an Mädchen erst später eingesehen und dann *Chœur* in *Chœur de filles* umgeändert zu haben, da Antigone, v. 2158, diesen Chor als *Citoyens, qui Thebes habitez* anspricht.

Für den Chor der Greise dagegen war unserem Dichter jedenfalls sein griechisches Muster, Sophokles, massgebend, da derselbe in seiner Antigone bloss diesen Chor gebraucht hatte. Diese Annahme wird dadurch noch gestützt, dass Garniers vierter Akt dem Sophokles mit nur geringen Abänderungen entnommen ist.

B. Besser hat sich in unserer Tragödie der Dichter mit der Forderung abgefunden, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle.

So hat in Akt I, 325 ff. Antigone den Streit der Brüder erwähnt, und an diesen Gedanken knüpft das folgende Gebet zu Dionysos (403—467) an, welcher seiner Vaterstadt den Frieden geben soll.

So meldet ferner in Akt II, 490 ff. der Bote, dass Polynices seine Vaterstadt mit Krieg überziehen wolle, und der Chor (596—655) bespricht nun all die Plagen, von welchen die Stadt seit ihrer Gründung bis auf Ödipus heimgesucht wurde, der ja durch seinen Vatermord und die Ehe mit seiner Mutter Ursache des gegenwärtigen Elends geworden ist.

Wenn dann im weiteren Verlaufe der Handlung Jocaste den feindlichen Brüdern entgegentritt, ohne sie versöhnen zu können, so handelt auch das Chorlied (v. 966 ff.) von dem Zwiste der beiden Könige, welcher durch die Weigerung des Eteocles entbrannt sei, die Herrschaft abwechselnd mit seinem Bruder zu führen. Ferner wird in Akt III, 984 ff. der Jocaste der unglückliche Ausgang des Zweikampfes berichtet, und der nächste Gesang nimmt, wenn auch nicht auf den Zweikampf, so doch auf den Krieg zwischen den Brüdern Bezug (v. 1476—1512.). — Weiterhin will Antigone den vor den Mauern liegenden Bruder begraben (Akt IV. v. 1516—1621). Das aber ist nur möglich, weil der Feind nicht mehr vor den Thoren steht; und die Freude über diese Thatsache überwiegt natürlich bei der Gesamtheit des Chores den Schmerz darüber, dass Antigones Bruder noch unbegraben draussen liegt, und so singt er denn von der Rettung der Stadt, und dass diese nur mit Hilfe der Götter gelungen sei. — Es folgt nun die grausame Verurteilung der Antigone, und der Chor fügt bei (v. 2134 ff.), dass auch die Gerechtigkeit, auf die Spitze getrieben, zum Unrecht werde, und dass in diesem Sinne auch Creon irre. — Das folgende Chorlied der Mädchen (v. 2230 ff.) schliesst sich ganz an die Handlung an, indem es nur ein Klagelied über das Los der Antigone darstellt, welche vor ihren Augen in das Verliess abgeht.

Auch das letzte Chorlied gliedert sich dem Ganzen an, wenn es in den Endstrophen davon singt, dass vor der Liebe alle anderen Gefühle zurücktreten (v. 2392 ff.), wie dies aus dem vorausgehenden Monologe Hämons zu ersehen ist.

C. Es wäre nun noch zu untersuchen, inwieweit sich der Chor der Aufgabe, zur Katharsis der tragischen Leidenschaften mitzuwirken, entledigt. Betrachtet man aber die Tragödie als Ganzes, so springt in die Augen, dass der Dichter sich eine derartige Aufgabe gar nicht stellte, da er seine Dichtung aus zwei verschiedenen Handlungen zusammenschweisste, nämlich aus dem Kampfe der Brüder Eteocles und Polynices, welcher gewöhnlich als „Kampf der Sieben

gegen Theben" bezeichnet wird, und aus Sophokles' *Antigone*. Die Grenze zwischen beiden lässt sich genau angeben; der erste Stoff ist mit v. 1323 erschöpft; die folgende Scene, in welcher Hämon die Antigone tröstet, ist der Übergang zu dem zweiten Stoffe, welcher mit dem IV. Akte beginnt. Antigones Gestalt ist das Bindemittel, welches die beiden Handlungen zusammenhalten soll.

Dass aber durch zwei grundverschiedene und nur ganz äusserlich verknüpfte Stoffe auf ein einheitliches Ziel hingearbeitet werden könne, wird niemandem glaublich erscheinen.

D. Der lyrische Wert der einzelnen Chorgesänge ist natürlich ein verschiedener. So dürfte sich derselbe im ersten Chorliede (403—467) nicht besonders hoch stellen, da mehr als die Hälfte desselben mit einer übertrieben pathetischen Anrufung des Dionysos ausgefüllt und das Ganze obendrein mit mythologischen Anspielungen von einem Ende bis zum anderen durchsetzt ist; (vgl. 405—406: *Nomien*, *Euastc. Agnien*, *Bassarean*, *Emonien* etc.; 455: *thyrses Nyseans*; 458 *Euach*, *Agyeu* etc.)

Auch der Chorgesang über Thebens Plagen (596—656) erinnert vielfach an antike Sagen, wie die von Cadmus, die Geschichte von der Saat der Drachenzähne, die gewöhnlich in Verbindung mit dem Argonautenzuge erzählt wird, von Actäon, der Sphinx etc.; doch liegen dieselben dem allgemeinen Gesichtskreise näher als die des vorigen Gesanges.

Ohne besonderen Schwung und Tiefe der Gedanken sind alsdann das Lied über die Herrschsucht (936—983) und das Schlusslied des III. Aktes (1456—1516).

Dagegen klingt der echte Ton wahrer Freude aus dem Liede über Thebens Errettung (1622—1705) hervor, und gerade der Kontrast in der Stimmung gegenüber Antigones Trauer ist ein fein beobachteter Zug des realen Lebens, wo Freude und Trauer so oft bei einander liegen.

Voll trockener Reflexion dagegen ist das Lied über die Gerechtigkeit (2086—2157), während in dem Klageliede der Mädchen (2230—2269) hauptsächlich das interessant ist, wie

sich der Dichter mit sprachlicher Gewandtheit über den Mangel an Stoff hinweghilft, nicht nur dadurch, dass er den Schmerz in allen möglichen synonymen Wendungen zum Ausdruck bringt, sondern auch, indem er innerhalb einzelner Strophen den Parallelismus der Gedanken anwendet.[1])

In dem Liede über die Liebe endlich (2326—2415) erkennen wir wiederum den Schüler des Sophokles. Denn es ist wohl ausser Frage, dass wir es in dem mit *O Rigoureux Amour* beginnenden Gesange nur mit einer Nachbildung des Sophokleischen *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν*[2]) etc. zu thun haben. Dass der Schüler sich übrigens hier des Meisters würdig erwiesen habe, lässt sich leider nicht behaupten. Denn einmal sind die keineswegs tiefen Gedanken etwa in der Form einer stilistischen Übung aneinander gereiht, indem zuerst der Satz, dass es gegen Amors Pfeil keine Wehr gebe, ziemlich breit ausgeführt wird, und dann der Beweis seiner Macht gegenüber hoch und niedrig, 1. an den Göttern, 2. an den Tieren und 3. an den Menschen erbracht wird, von wo aus dann der Übergang auf Hämon ziemlich nahe liegt. Sodann steht dieser Gesang bezüglich seiner dramatischen Bedeutung weit hinter dem Sophokleischen zurück. Dort nämlich ist bis zu diesem Liede das Moment der Liebe fast gar nicht erwähnt worden; jetzt aber setzt der Chor in gewaltiger Sprache zu diesem hohen Liede der Liebe ein und bringt dem Hörer zum Bewusstsein, zu welchen Thaten die Macht der Liebe Kraft verleihe und bereitet ihn damit auch auf Hämons furchtbare That der Verzweiflung vor, zu welcher denselben die Liebe zu Antigone treibt. Dagegen erscheint es bei Garnier höchst unangebracht, wenn der Chor lange nachdem Hämon sich schon als Antigones Geliebter und Tröster an der Leiche ihrer Mutter dargestellt hat (v. 1362 ff.), auch seinem Vater gegenüber für seine Braut eingetreten war (v. 1952 ff.) und schliesslich zu allem Überflusse seinen Gefühlen in einer fast zwei Seiten langen Rede Luft gemacht

---

[1]) S. o. p. 111 f.

[2]) Sophoclis *Tragoediae, ed. E. Mekler.* V. v. 781 ff.

hat, noch einmal über diesen Gegenstand lange und nicht gerade sehr erhebende Erörterungen anstellt.

Immerhin gewährt die Betrachtung der Chorlieder vom Standpunkte der lyrischen Poesie aus noch die meiste Befriedigung, besonders da gerade in ihnen des Dichters zartes Gefühl für die Feinheiten des poetischen Ausdruckes am schönsten zur Bethätigung gelangt.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	13	5	(65)	a a c c a	8
II. 1	10	6	(60)	a a b c c b	7
2	8	6	(48)	a a b c c b	8
III.	6	10	(60)	b a a b c c d e d e	8
IV. 1	14	6	(84)	$a^1a^2b\ c^1c^2b$	$a^1b\ c^1$ 7
					a^2c^2 3
2	12	6	(72)	a a b c c b	6
3	10	4	(40)	a a b b	6
4	15	6	(90)	a b a b c c	6

Sa. 519 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören. An dieser Stelle ist noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass *Antigone* nicht nur jedesmal zwischen zwei Akten ein Chorlied hat, sondern ein anderes in Akt II und drei weitere in Akt III.

X. Garniers Ivifves.[1])

Akt I.

Monolog des Propheten in Form eines Gebetes, der Herr möge Israel erretten und seiner Verheissungen gedenken; wozu auch hätte er das Volk aus Ägypten erlöst? Oft genug freilich wurde es durch mich (den Propheten) gewarnt, aber es hatte kein Ohr für meine Worte.

[1]) l. c. III. 95 ff.

Chor: Die Sünde.

Warum zürnt Gott wegen der Sünde? (91—96); sie ist den Menschen angeerbt (97—108); im Paradiese verfielen ihr die ersten Menschen (109—127); dort genossen sie vordem seliges Leben (128—149); aber nach dem Sündenfalle wurden sie vertrieben (150—156); und da die Nachkommen fortsündigten, trat die Sintflut ein (157—177); jetzt aber hat die Sünde so überhand genommen, dass eine zweite Sintflut zu befürchten ist (178—180).

Akt II.

Nabuchodonosor, der König von Assyrien, will den König von Israel für seinen Treubruch und Übergang zu den Ägyptern mit aller Strenge bestrafen. während sein Feldherr Nabuzardan ihm von aller Grausamkeit abrät.

Chor: Ägypten—Israels Verderben.

Ägypten ist schuld an unserem Elende (287—310); dort lernte das Volk in der Knechtschaft den Götzendienst (311—326); aus der Knechtschaft hat Gott uns zwar befreit (327—338); aber in den Götzendienst sank das Volk zurück (339—358); nur durch Mosis Gebet wurden wir vor Gottes Zorne bewahrt (359—366).

Die israelitische Königin-Mutter Amital und der Chor rufen abwechselnd all die Schicksalsschläge herauf, welche das Königshaus betroffen haben; erstere fordert sodann zur Klage auf.

Chor: Gottes Strafe über Zion.

Sonst war dir Gott gnädig (477—484); aber du bist abgefallen (485—492); darum hat er dich verlassen (493—500) und den Feinden überliefert (501—508).

Wechselgesang.

Amital.

O unheilvolle Nacht (der Erstürmung Jerusalems), noch sind mir deine Schrecken in Erinnerung (509—524).

Chor.

Lasst uns Zions Unglück beweinen! (525—528).

Amital.

Lasst uns vielmehr zu Gott um Mitleid für das Volk flehen! (529—532).

Chor.

Er wolle unseren König bewahren, damit er fortan nach seinem Gesetze lebe und seine Seele vom Götzendienst rein halte (533—536).

Amital wird in ihrem Gebete um Errettung und Befreiung des Königs Sedecias und seiner Kinder durch die Meldung des Chores unterbrochen, dass die assyrische Königin nahe. Diese nun flehen Amital und der Chor um ihre Fürsprache an, doch können sie an die Zusage derselben keine feste Hoffnung knüpfen.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Abschied von der Heimat (815—842); in der Fremde werden wir unsere Trauer und Andacht nicht mehr äussern dürfen (843—866); doch wollen wir in uns gehen und Gott um Gnade anflehen (867—886).

Akt III.

Vergeblich sucht die Königin den Nabuchodonosor zur Milde gegen die hebräische Königsfamilie zu bewegen. Der Amital aber verspricht er auf ihr dringendes Flehen, dass Sedecias am Leben bleiben solle und dass dessen Kinder das Joch der Sklaverei nicht kennen lernen würden. Amital sieht darin eine Erhörung ihrer Bitten und fordert zu einem Lobgesange auf.

Chor: Nicht Freude, sondern Trauer ist am Platze.

Wie könnten wir jetzt singen? (1213—1224); der Glückliche ist heiter, dem Unglücklichen aber geziemt die Trauer (1225—1240); darum werden wir klagen, so lange wir leben (1241—1256); nimmer werden wir Zion vergessen (1257—1276).

Akt IV.

In der ersten Scene hören wir die Selbstanklage des Königs Sedecias und des Hohenpriesters, welche nur mehr zu Gott beten können, dass er sie allein für den Abfall bestrafen möchte; in der folgenden Scene sucht Sedecias den König Nabuchodonosor vergeblich zur Milde zu bewegen, und bricht schliesslich in Schmähworte aus, worin Nabuchodonosor den Ausbruch ohnmächtiger Wut und Verzweiflung sieht.

Chor: Einst und Jetzt.

Unsere Freuden sind dahin (1505—1544): sowohl die Pracht unserer Kleider (1505—1528), als auch das heitere Liebesgetändel (1529—1544). In Trauer werden wir daher unser Leben verbringen.

Der *Prevost de l'Hostel,* welcher die Kinder des Sedecias, die vor den Augen des Vaters getötet werden sollen, holen muss, vollzieht diesen schweren Auftrag, indem er der Amital und den Königinnen angibt, dass sie am Hofe des Nabuchodonosor erzogen würden.

Nach dem Abschiede der Frauen von den Kindern beginnt der Chor sein letztes Lied.

Chor: Richtiges Verhalten gegenüber dem Geschick.

Niemand wahrt den Gleichmut gegenüber dem Geschicke (1765—1772); Glück und Unglück wechseln fortwährend (1773—1804); dieser Wechsel ist göttliche Fügung, wonach

die Übermütigen gedemütigt, die Gedemütigten erhoben werden (1805—1816); darum sollte man sich auch im Glück nicht überheben, wie dies Babylon thut (1817—1836).

Akt V.

Der Prophet berichtet den Frauen die Ermordung der Söhne des Königs, sowie diejenige der anderen Gefangenen und die Blendung des Sedecias. Dieser selbst erkennt die Gerechtigkeit seiner Bestrafung an und der Prophet schliesst mit einer Weissagung auf die Befreiung der Juden und die Geburt des Heilandes.

A. Auch in diesem nicht mehr einem Sagenkreise des klassischen Altertums oder der Geschichte der Römer, sondern der alttestamentlichen Zeit entnommenen Stücke verwendet Garnier den Chor der griechischen Bühne, und zwar haben wir diesmal einen durchwegs einheitlichen Chor vor uns, nämlich den der Jüdinnen. Denn, wenn es auch v. 91 f. heisst *qui nous a faits d'vne nature imparfaits*, so dürfte das doch noch nicht auf einen Chor von Männern hinweisen, da der hier wie anderwärts nur mit *Chœur* bezeichnete Chor — nur im Dialog heisst es meist *Chœur des Iuifves* — sich deutlich als Frauenchor darstellt, so z. B. v. 815: *mes compagnes;* 883: *Sus donc, prions le captiues;* 1214: *Si desolees Nous allions* etc. Das obengenannte *faits* und *imparfaits* ist eben nicht auf den Chor, sondern auf alle Menschen zu beziehen und hat so auch im Munde der Frauen seine Berechtigung. Durch die Anwendung nur eines einzigen Chores hat aber Garnier mit dem sonst immer beobachteten Systeme, dass einer männlichen Hauptrolle ein männlicher Chor und einer weiblichen Hauptrolle ein Frauenchor entspreche, gebrochen, indem er z. B. nach dem von Nabuchodonosor, dem Hohenpriester und Sedecias gespielten IV. Akte auch nur den Chor der Jüdinnen zur Anwendung brachte. Cfr. v. 1505: *Pauures filles de Sion.*

B. Dass der Chor mit der Handlung verwachsen sein müsse, leuchtet schon deshalb ein, weil von ihm die ganze

Tragödie den Namen bekommen hat. Bei dem fast vollständigen Mangel an Handlung ist es nun aber klar, dass der Chor nicht immer auf ein bestimmtes auf der Bühne dargestelltes Ereignis Bezug nehmen kann, sondern oft nur auf die allgemeine Lage nach der Zerstörung Jerusalems durch die Assyrer.

So weist er gleich im ersten Chorliede auf die Kriegsnot als eine göttliche Strafe hin, wenn er (91—96) fragt: Warum zürnt uns Gott so sehr wegen der Sünde?

Im II. Akte singt dann der Chor davon, dass Ägypten in diesem speziellen Falle, wie schon früher, an dem Unglücke des Volkes Israel schuld sei (v. 286 ff.). Ein direkter Anschluss an den vorausgehenden Dialoge zwischen Nabuchodonosor und seinem Feldherrn über die Bestrafung des Sedecias findet nicht statt, sondern es wird nur die Lage im allgemeinen berührt.

Anders ist es mit dem folgenden Gesange (477 ff.), wo der Chor nach einem Gespräche mit Amital über die früheren Leiden des Königshauses weiter ausführt, dass Gottes Strafe über Zion hereingebrochen sei, weil es ihn verlassen habe.

Dagegen lässt sich wieder kein eigentlicher Zusammenhang konstatieren zwischen Amitals und der Frauen Bitte an die Königin um ihre Vermittelung bei dem Könige einerseits und dem Chorliede (815—886 ff.) andererseits, wo die Erfolglosigkeit dieser Fürsprache schon vorausgesetzt scheint, da bereits der künftigen Gefangenschaft in Assyrien gedacht wird.

Enger sind hinwiederum die Beziehungen des Chorliedes des III. Aktes zu dem Vorausgehenden.

Dort nämlich fordert Amital, getäuscht durch die zweideutige Sprache des Nabuchodonosor, den Chor auf, ein Loblied anzustimmen, worauf der Chor (v. 1213 ff.) erwidert: Wie kann man singen, wenn man im Elend ist? Und nun singt er zwar doch, aber es ist kein Lobgesang, sondern eher ein Klagelied.

Grundverschieden hiervon ist dann das Verhältnis des Chores im IV. Akte, in welchem Sedecias den König ver-

geblich um Gnade anfleht, worauf der Chor den Gegensatz zwischen seiner eigenen heiteren Vergangenheit und seiner schaudervollen Zukunft in der Gefangenschaft ausmalt, ohne sich also im Geringsten an das Vorausgegangene anzuschliessen; ja nicht einmal der Stimmung des Ganzen ist der erste Teil dieses Liedes angepasst, in welchem die Freuden vergangener Tage mit sichtlichem Wohlbehagen in grosser Breite ausgeführt werden. Vielleicht sollte gerade dadurch der schroffe Gegensatz zwischen jetzt und einst recht stark markiert werden, aber es scheint, als ob die behagliche Schilderung des süssen Liebesgetändels (1529—1544) uns im Munde der schwer heimgesuchten Frauen eher befremden müsste.

In dem letzten Chorliede (1765—1835) greift der Chor am Ende wieder zurück auf das im vorausgehenden Berichtete, indem er im Hinblick auf Nabuchodonosors Bluturteil ausführt, dass sich die Assyrer in ihrem Glücke überhöben und so der Rache Gottes entgegengingen.

C. Vom Standpunkte der Dramaturgie aus betrachtet, genügt auch dieser Chor nicht den Anforderungen, die dem tragischen Chore gestellt sind, ein Umstand, welcher in dem Organismus der Tragödie begründet ist. Das Stück ist nämlich nahezu ohne Handlung; bei Beginn desselben steht Jerusalem vor der Eroberung durch die Assyrer; nach dieser sieht der gefangene König der Bestrafung entgegen. Bitten um Gnade, Zuspruch zur Mässigung von der einen Seite und harte Worte von der anderen füllen die Akte II—IV, während der V. Akt den Bericht von dem Bluturteile enthält. Dieses steht aber bei Nabuchodonosor von vornherein fest, so dass von einer Entwickelung der Ereignisse nicht zu sprechen ist. So kann die Handlung wenigstens in ihrem Verlaufe die tragischen Empfindungen nicht in uns erzeugen; aber ebensowenig vermögen das die zahlreichen Reden, Bitten, Klagen etc.; denn sie alle durchzieht nur ein Gedanke: wir werden für unseren Abfall von Gott gezüchtigt. Das Leiden ist also in diesem Falle ein verdientes, das tragische Leiden aber soll ein unverdientes sein; denn jenes vermag wohl philanthropische Gefühle zu erwecken, aber

tragisches Mitleid wird nur durch unverdientes Leiden erzeugt.

Diesem Mangel steht auf der anderen Seite eine einseitige Übertreibung der Furcht gegenüber, indem Nabuchodonosor allenthalben als entsetzlicher Wüterich erscheint und völlig unschuldige Kinder ebenso dem Tode weiht, wie er die Abtrünnigen vernichtet, und wie er den König mit ausgesuchter Qual peinigt. Auch die Furcht ist somit nicht in ihrer tragischen Form dargestellt, sondern statt ihrer haben wir es hier wiederum mit dem Grausigen zu thun, das gerade nicht der Gegenstand der tragischen Dichtung sein soll. Die letzte Scene endlich geht von diesen Gräueln plötzlich in eine ganz unvermittelte Resignation über und schliesst mit einer glücklichen Weissagung, jedenfalls um die Wirkung des Entsetzlichen etwas zu mildern. Eine Reinigung der tragischen Leidenschaften ist damit aber nicht erzielt und auch der Chor hat sich mit der Katharsis nichts zu schaffen gemacht.

D. Das rein ästhetische Urteil über die einzelnen Chorlieder wird wohl bei weitem das günstigste sein; jedenfalls ist aber dabei hervorzuheben, dass der Gedankengang nicht immer gleichen Schritt hält mit der formalen Vollendung und dem dichterischen Ausdrucke.

Interessant ist übrigens bezüglich unserer Chorlieder eine Stelle aus Tivier,[1]) welche ein Beweis ist für die geringe Gewissenhaftigkeit, welche man nicht selten der modernen ästhetisierenden literarhistorischen Betrachtungsweise der Franzosen zum Vorwurf machen kann. Tivier sagt nämlich in seinem elegant geschriebenen Werke, die Chorlieder unseres Stückes schliessen die Akte durch einen dem Charakter der Scenen, welche jene (d. h. die Akte) ausmachen, glücklich angepassten Gesang. Davon, dass Chorlieder auch innerhalb der Akte stehen (so gleich drei im II. Akte, ein weiteres im IV. Akte) spricht er gar nicht. Das Wichtigste aber ist, dass er den Grundgedanken der Chorlieder (also doch wohl derjenigen, welche die Akte

---

[1]) l. c. chap. XVII, p. 533.

schliessen) folgendermassen angibt: *Hymne du repentir — la Patrie — Le Chant de l'Exile — les Regrets — Malédiction sur Babylone.* Aus der Anzahl dieser Titel muss man schliessen, dass jeder der fünf Akte mit einem Chorliede endigt, was gar nicht der Fall ist. Denn im V. Akte ist der Chor nur noch am Dialoge beteiligt; sodann erhebt sich die schwierige Frage, für welche der 7 vorhandenen Chorgesänge diese 5 Überschriften bestimmt sind; hält man sich zunächst an die Schlusschöre, so scheint bei einem Vergleiche mit der oben angeführten Inhaltsangabe des ersten Chorliedes die Überschrift *Hymne du Repentir* nicht am Platze zu sein; denn eine Frage, wie die: „Warum zürnt Gott wegen der Sünde?“ scheint doch keineswegs aus dem Gefühle der Reue hervorgewachsen zu sein. Immerhin dürfte sie zu diesem sorgfältig durchgearbeiteten und wenigstens in der Befürchtung einer zweiten Sintflut eine gewisse Reue zum Ausdrucke bringenden Liede eher passen, als zu dem folgenden Gesange des II. Aktes, welcher davon handelt, dass Ägypten je und je dem Volke Israel Unheil gebracht habe.

Möglich wäre aber auch diese Überschrift bei dem dritten Chorgesange (v. 477—508), der allerdings in ziemlich verschwommener Form den Gedanken, dass Gottes Zorn über Zion hereingebrochen sei wegen seiner Abtrünnigkeit und Götzendienerei, zum Ausdruck bringt, wobei das Gefühl der Reue über diese Sünde in nicht allzuweiter Entfernung liegen dürfte.

Die Überschrift *la Patrie* ist von Tivier jedenfalls dem Schlusschore des II. Aktes zugedacht worden; mit seinem pathetischen Abschiede von der Heimat, dem melancholischen Blicke in die Zukunft und dem reumütigen Entschlusse, Busse zu thun und um Gnade zu flehen, dürfte dieses Lied wohl am glücklichsten von allen Chorgesängen der ganzen Tragödie gelungen sein, wenn ihm auch ein einheitlicher Gedanke wie *la Patrie* nicht zu Grunde gelegt ist, sondern höchstens der ersten Hälfte desselben zukommt.

Nicht gerade sehr glücklich ist ferner der Titel *Chant de l'Exile*, welchen Tivier dem folgenden Chorliede zuteilt. Denn wenn auch die leitenden Ideen keineswegs so scharf hervortreten, wie die obige[1]) Disposition angibt, so ist doch der

[1]) p. 121.

Hauptgedanke eher der, dass die Freude, welcher Amital Ausdruck verleihen möchte, in der Lage, wo die Trennung von Zion bevorsteht, keineswegs berechtigt ist.

Am besten noch dürfte *Regrets* den Inhalt des Chorliedes 1505—1564 angeben, obschon, wie bereits oben [1]) angedeutet wurde, die Sehnsucht nach all den Freuden vergangener Tage wohl mit dem Ernste der herrschenden Lage nicht recht vereinbar sein dürfte.

Entschieden verfehlt erscheint dagegen die Bezeichnung *Malédiction sur Babylone* als leitende Idee des letzten Chorliedes, wo nur in der letzten (18.) Strophe davon die Rede ist, dass Gottes Rache über Babylon hereinbrechen werde, das sich in seinem Siege überhebe; alle anderen vorausgehenden Strophen handeln ganz allgemein von dem richtigen Verhalten gegenüber dem Wechsel des Geschickes. Interessant dürfte dieses Chorlied besonders deswegen sein, weil es eine Modifizierung in der Auffassung des Schicksals entsprechend dem Geiste des alttestamentlichen Stoffes darstellt. Hiess es nämlich früher, dass der Wechsel von Glück und Unglück lediglich um seiner selbst willen eintrete, so sieht unser Chorlied darin gerade die göttliche Fügung; denn wenn der Mensch im Glücke sei, so überhebe er sich, dafür werde er dann gezüchtigt; wenn er aber seinen Fehler einsehe und bereue, so werde er wieder erhoben.

E. Metrisches.

		St.	Z.	R.	S.
I.	(91—180)	15	6 (90)	aabccb	7
II.	(287—366)	10	8 (80)	babadcdc	8
	(477—508)	4	8 (32)	aaabcccb	ac10, b4
	(525—528) (533—536)	2	4 (8)	aabb	a8, b6
	(815—886)	18	4 (72)	bbaa	7
III.	(1213—1276)	16	4 (64)	abab	a8, b4
IV.	(1505—1564)	15	4 (60)	abab	7
	(1765—1836)	18	4 (72)	baba	b10, a6

Sa. 478 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

---

[1]) S. o. p. 124.

Rückblick.

Werfen wir nun einen Blick auf die eben betrachteten Tragödien des 16. Jahrhunderts, so zeigt sich uns, dass Jodelle, Grevin und Garnier gleich von dem ersten Grundsatze des Aristoteles — dass der Chor *einer* der Schauspieler sein solle [1]) — abgewichen sind.

Grevin hat allerdings den inhaltlich ziemlich einheitlichen Chor nur zum Zwecke des Vortrages mehreren einzelnen Personen in den Mund gelegt, Jodelle und Garnier dagegen haben auch einen prinzipiell geschiedenen Chor zur Verwendung gebracht. Das aber verstösst nicht nur gegen die Vorschriften des Aristoteles, sondern auch gegen die Gepflogenheiten der griechischen Tragiker. Denn ein doppelter Chor ist in der Tragödie der Griechen überhaupt nur in zwei Fällen gebraucht worden: in Aristophanes' *Lysistrate* und in Sophokles' *Aias;* in dem letzteren Falle übrigens ist der Chor nur vorübergehend getrennt. [2])

Die Keime dieser Unsitte mögen den Dichtern des 16. Jahrhunderts aus Seneca zugeführt worden sein, welcher allein zwei derartige Beispiele bietet. [3])

Immerhin haben sie zur Regel gemacht, was auch dort nur Ausnahme war.

Am nächsten lag natürlich die Forderung, dass der Chor ein „Teil des Ganzen" sein solle. In dieser Hinsicht werden die Tragiker des 16. Jahrhunderts noch am besten ihrer Aufgabe gerecht. Indes finden wir auch hier einzelne Verstösse durch Einschaltung von Zwischenliedern, die recht wohl infolge ihres Inhalts auch anderwärts stehen könnten.

Andererseits stehen manche Chorlieder mit der ja stets ausserordentlich dürftigen Handlung nur in lockerer Verbindung, indem sie weniger auf die eben dargestellten Ereignisse, als auf die sie veranlassenden Umstände, auf die Vorgeschichte, Bezug nehmen.

---

[1]) S. o. p. 4 u. 48.

[2]) Cf. Öhmichen, *Bühnenwesen* etc. § 75, 3.

[3]) Cf. Ribbeck, *Geschichte d. röm. Dichtung,* III. Teil, 2. Kap.

Die dramaturgische Aufgabe dagegen hat der Chor nirgends erfüllt, da den Dramatikern des 16. Jahrhunderts nicht nur der Begriff der Handlung, sondern noch viel mehr das eigentliche Ziel der Tragödie — die Katharsis von Furcht und Mitleid — fremd war. Weder die Tragödie im allgemeinen also, noch auch die Chorlieder im besonderen sind der Lösung dieser Frage jemals nahe getreten. Gerade damit aber ist der Hauptzweck der Chorlieder verfehlt. In diesem Punkte scheint auch Tivier ganz richtig zu urteilen, wenn er[1]) sagt, dass das 16. Jahrhundert mit dem Chore der griechischen Tragödie ein Element entnommen habe, dessen Bedeutung es nicht verstand und aus dem es nur einen sehr mässigen Nutzen zog.

Der Wert der Chorlieder liegt, soweit überhaupt ein solcher vorhanden ist, in der rein lyrischen Bedeutung derselben, und hier kommt Sainte-Beuve[2]) zu seinem Rechte; einmal, wie dieser selbst hervorgehoben hat, weil Sentenzen und Reflexionen leichter wiederzugeben sind, als ein logisch aufgebauter Dialog; sodann aber, weil der Ausdruck von Gefühlen, und hier besonders elegischen, mehr auf dem Gebiete der Lyrik als der Dramatik liegt, und jene Dichtungsart im 16. Jahrhundert vor allen anderen die würdigste Pflege fand.

Bezüglich der Form der Äusserungen des Chores muss nun noch betont werden, dass er sich nicht nur auf seine Gesänge beschränkte, sondern sich auch am Dialoge beteiligte, sowie dass nicht nur gerade zwischen den Akten, sondern auch innerhalb der einzelnen nicht selten Chorlieder gesungen wurden.

In dieser Hinsicht ist interessant, was Garnier in der Vorrede zu seiner Tragödie *Bradamante* sagt:[3]) „Und was das betrifft, dass es (hier) keine Chorlieder gibt, wie in den vorausgehenden Tragödien zur *Unterscheidung der Akte*, so sei derjenige, welcher die *Bradamante* aufführen lassen will, darauf aufmerksam gemacht, *Zwischenlieder* zu gebrauchen, und sie

---

[1]) l. c. Chap. XVI. p. 494.
[2]) S. o. p. 1.
[3]) Werke. IV, 5 ff.

zwischen die Akte einzuschalten, um dieselben nicht zu vermengen und *das* nicht in gedanklichen Zusammenhang zu bringen, was eine gewisse Zwischenzeit erfordert".

Wenn Garnier hier die Chorlieder selbst als Grenze der Akte bezeichnet, so stellt er sich damit in Widerspruch zu seinem eigenen Verfahren; denn mehr als einmal hat er auch innerhalb der Akte Chorlieder verwendet.

Indes liegt hier wahrscheinlich nur eine stilistische Inkorrektheit vor, indem der Dichter wohl weiter nichts sagen wollte als: Derjenige, welcher als Grenze der Akte Chorlieder anwenden wolle, möge Zwischenlieder einschalten. Auch *er* hat ja Chorlieder zwischen den einzelnen Akten gebraucht, aber auch anderwärts, also nicht bloss, wo 2 Akte von einander zu trennen waren; in der *Bradamante* nun thut er dies überhaupt nicht mehr.

Damit hat also der bedeutendste Tragiker des 16. Jahrhunderts dem Chore das Todesurteil gesprochen.

Übrigens lässt er die Zwischenlieder zu, welche Aristoteles ausdrücklich verbietet,[1]) und stellt sich auf den Standpunkt des von dem Stagiriten so lebhaft gerügten Agathon.

Wenn nun Garnier auf Grund seiner Erfahrung einsah, dass die Chorpoesie dem modernen Geiste nicht mehr zusage, so war doch dieselbe damit noch nicht allgemein abgethan; sie zeitigte vielmehr noch ihre merkwürdigsten Blüten und Tivier[2]) nennt uns noch einen Dichter des 17. Jahrhunderts, Claude Billiard, welcher nach jedem Akte seines *Henri IV* (1610) einen anderen Chor einführte.

Immerhin waren das die letzten Auswüchse, und zu Corneilles Zeiten war die Chorpoesie völlig erstorben.

Später — und zwar ohne jeden Zusammenhang mit den Versuchen des 16. Jahrhunderts — erhob sich noch einmal ein französicher Dichter, dem unter den Modernen überhaupt wohl die Siegespalme der Chorpoesie zuerkannt werden muss. Racine, welcher in der *Athalie* und der *Esther* nicht nur echte

---

[1]) S. o. p. 4.

[2]) l. c. Chap. XIX, p. 565.

Perlen lyrischer Dichtung schuf, sondern auch in jeder Hinsicht die Stellung des Chores in dem Organismus der Tragödie erfasste.[1])

Auch in anderen Literaturen hat der Chor, aber immer nur vorübergehend und nur von Zeit zu Zeit Aufnahme gefunden, so z. B. in der englischen (Milton: *Samson Agonistes;* Ben Jonson: *Catilina*) und in der deutschen (Schiller: *Braut von Messina*).

[1]) Cf. die Arbeit von Houben: Der Chor in den Tragödien des Racine. Düsseldorf. 1894. 4°, der aber die dramaturgische Stellung des Chores ganz ausser acht lässt. Schon der Titel dieser Arbeit zeugt von ihrer Ungründlichkeit: *Welcher* Racine ist gemeint, Vater oder Sohn? Und haben *alle* Tragödien „des" Racine Chöre? — Klassisch ist ferner die Übersetzung der berühmten Stelle des Horaz (a. a. O. p. 12), wo es z. B. heisst: „Der Chor „durchführe" die Stelle „Einer Person", „so dass" nicht etc." Sehr rudimentär klingen auch seine Belehrungen über männliche und weibliche Reime (a. a. O. p. 25), und von den musikalischen Kompositionen zu den Chorliedern der *Athalie* ist ihm einzig die von Mendelssohn-Bartholdy bekannt, während Pougin (*Racine et les Chœurs d'Athalie*, p. 201—210) noch 7 weitere Komponisten ausser Mendelssohn aufführt, nämlich: Servaas de Kornink (1697), P. Schulz (1785), Gossec (1786), Boïeldieu (1803—1811), Félix Clément (1858), J. Arnoud (?), Jules Cohen (1859). Mendelssohns Komposition fällt in das Jahr 1845, wurde aber in Frankreich erst viel später bekannt. Pougin (1888): «*Nous la connaissons depuis plus de vingt ans.*»

Anhang.

Nr. I. Aristoteles' *Poetik*, 1456 a cap. 18 g. E.

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα ⟨οὐδὲν⟩ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

Nr. II. Horatii Opera. II. 326 ff. (Ars poetica), v. 193—201.

Actoris partis chorus officiumque uirile
defendat, neu quid medios intercinat actus
quod non proposito conducat et haereat apte.
ille bonis faueatque et consilietur amice,
et regat iratos, et amet pacare timentis;
ille dapes laudet mensæ breuis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa, deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.

Nr. III. Paccius, *Aristotelis Poetica* p. 42:

Chori *summam penes* unum duntaxat ex histrionibus esse oportet, totiúsq; partem esse: *uti* autẽ *concertationibus*, non sicut apud Euripidem, sed sicut apud Sophoclem. reliquis uero cõcessa potius ea sint, quæ ad susceptam pertinent fabulam, quàm quæ ad aliam Tragœdiã: quapropter intercalare

concinūt. Huiusmodi sanè rei initium primum ab Agathone sumptum. Atqui quid'nā differt inter canere intercalare locutionem'ue illam, quæ aliud ex alio nectit, integrum'q; Episodium?

Nr. IV. Robortellus, *Explicationes* p. 191 ff.:

„*καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ παρ' εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ παρὰ σοφοκλεῖ* (sic!).“

Chorus tragicus ex multis cōstat, ut ante declarauimus: ambigere igitur aliquis potuisset: omnesne an unus tantum in Choro loquatur. Respondet Aristoteles uni tantum partes Chori esse mandandas . . .

Alterum quoque est præceptum in contextu, quod pertinet ad Chori artificium, huiusmodi. Oportet Chorum particulam esse totius, sic enim ait Aristoteles. *δεῖ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου.* Debet uerò locus hic ita intelligi. Si Chorus fuerit particula totius, erit quiddam coniunctum cum toto. Totum appello Drama, seu tragœdiam, et fabulam. in Dramate collocutio fit inter personas: collocutio autem ex mutuis sermonibus, et responsionibus deducitur. Quotiescunq; igitur de eadem re colloquetur cum alijs Chorus, erit particula totius: quotiescunq; uerò proferet aliquid quod non sit coniunctum cum sermone mutuo aliarum personarum de eadem re, non erit Chorus particula Dramatis, sed quiddam segregatum à fabula. Oportet igitur poetas facere loquentem Chorum de ijsdem rebus, de quibus colloquuntur reliquæ personæ in fabula.

Tertium propterea consequitur præceptum, quo artificium Chori conficiendi monstratur ab Aristotele. Oportet Chorum ita induci loquentem in fabulis, *ut opituletur laborantibus, consilium det, operam polliceatur suam, soletur lugentes, faueat bonis, malos insectetur, ac reprehendat.* Omnia hæc Chori officia latissimè persequitur Horatius in Epistola ad Pisones. cum ait. „Authoris partes Chorus. Et quæ sequuntur. de hac enim re superius[1]) locuti etiam fuimus, et in nostrarum

[1]) l. c. p. 107, wo es u. A. heisst: neq; enim in tragœdijs unquàm ex pueris constituuntur chori, quia propter ætatis imbecillitatem et nondum firmam rationem in rebus aut agendis, aut cognoscendis, non possunt *συναγωνίζεσθαι,* quod proprium est munus Chori ut postea dicemus. . . .

Annotationum lib. primo satis copiose, allatis ex Sophocle exemplis, declarauimus: cum antè nos omnes perperã illum locum fuissent interpretati. Vno uerbo omnia complectitur Aristoteles. *συναγωνίζεσθαι*, quod habet hanc uim, ut quispiam in eadẽ re laboret, idem procuret, efficereq; studeat: et suam operam ad alios iuuandos conferat. . . .

Consequitur quartum præceptum, quod dat Aristoteles, de artificio Chori. Potuisset enim aliquis quærere. Si uni tantum personæ Chori sermo mandandus est, quid reliquæ (Chorus enim quindecim continet) agent in Theatro? Respondet igitur Aristoteles, oportere ipsas, non quidem ociosas esse, ac mutas in scena, turpe enim id esset, aut parum decorum, sed aliquid proferre, quod ad actionem, fabulam'q; spectet. Videtur olim fuisse consuetudo in Choris tùm tragicis, tùm Comicis, ut multa loquerẽtur præter rem, aut Poêtæ sui expurgandi gratia, aut obtrectandi causa. Hunc igitur morem reprehendit Aristoteles: non enim decet chorum loqui quidpiam, quod non sit cum fabula coniunctum. . . . Ea, quæ præter rem sunt, uolens significare Aristot. appellat *ἄλλης τραγῳδίας*, id est alterius tragœdiæ, quasi ea, quæ non ad fabulam, quæ in manibus est, sed ad aliam spectant. Hoc uitium pulcherrimè uitarunt Sophocles, et Euripides, quatenus in ijs, quæ extant, perspici potest. Agathon quoq;: nam hunc primum authorem fuisse refert in contextu Aristoteles, à quo fluxit consuetudo, ut Chorus caueret in Theatro *τὰ ἐμβόλιμα*, id est, inserta, et coniuncta quædã cum tota actione. . . . *ἢ ἐπεισόδιον ὅλον*, cum ait Aristoteles, sumit pro eo quod est extra fabulam, et ad actionem non spectat, sed est aliunde intrusum. . . . Hoc igitur diligenter est aduertendum, ne quis fortè aliter intelligendum putaret locum hunc: nam et *Paccius in eo uertendo multis modis lapsus est:* quò enim spectat illa interrogatio? aut quid sibi uult hoc loco illud INTERCALARE: nam alio modo *ἐμβόλιμον* protulit Aristoteles: non igitur dictionis uim percepit, neq; expressit Paccius. Debent uerò omnia ita uerti. *Reliquis uerò personis*, qui (sic!) in Choro sunt, ea una excepta, quæ loquens inducitur: attribuuntur potius ea, quæ ad fabulæ actionem pertinent: *canunt enim quædam, quæ fabulæ sunt inserta, et cum tota actione coniuncta*, quod

primum excogitauit Agathoñ. Et sanè quidpiam differre uidetur, si quis coniuncta cum actione canentem faciat Chorum: aut proferentem narrationem aliquam prolixam, quæ diuersas habeat, ac discrepantes partes, tota'q; sit Episodica.

Nr. V. Madius et Lombardus: *In Aristotelis Librum de Poetica communes explicationes.* Particula XCVI.

(Nach dem griechischen Text [wieder mit παϱ'—παϱὰ] und der Übersetzung des Paccius folgen in grossem Drucke die *Explanatio*, und hernach in kleinem Drucke die *Annotationes.*)

Explanatio.

Nunc circa chorũ, quid eis (scil. poetis) agendum sit, docet. et cùm chorus interdum loquatur, interdum uerò canat, *chorum uicem unius histrionis subire iubet.* id'q; magis declarans inquit: Totivsqve partem esse: vti avtem concertationibvs hoc est *socium* cum aliis histrionibus *fieri, in eadem'que re laborare*: hoc est nihil dicere, uel canere, quod ad fabulam spectans nõ sit. Non sicvt apvd Evripidem, sed sicvt apvd Sophoclem, Evripides enim, non multa, Sophocles uerò multa loquentem introducit.

Nr. VI. Victorius, Commentarii.

(Zuerst griechischer Text mit παϱ'—παϱὰ, sodann folgende Übersetzung und Erklärung.)

Et chorum autem vnum oportet existimare histrionum, et partem esse totius, et vnà contendere: non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Reliquis autem, quæ dantur plus fabula vel alia tragœdia sunt. Quare embolima canunt, cum Agathon primus principium dederit huiuscemodi rei. Atqui quid differt vel embolima canere, vel disputationem ex alio in aliud accõmodare, vel episodium totum. (sic) . . .

Primum tradit ipsos (scil. poetas) huius animi esse debere, quod ad partes chori facit, quum ad scribendum accedunt, vel potius ad res illas texendas, ac deni'q; sentire de choro, vt de vno aliquo histrione, putare'q; ipsum idem munus habere, id est studere, vt fabula ad exitum perducatur, adiuuare'q; opus illud, quod manifestius histriones faciunt, quamuis chorus grex quidam sit: histriones autem singulæ personæ. Quod

adiungit, vim habet declarationis. . . . non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Quod valet, cum iam affirmasset imitari illum debere histriones: *adiuuare'q; studio suo fabulam*, ita se in illo munere gerere ipsum debere, vt se gerit Sophoclis chorus, non vt Euripidis. Vnde (nisi fallor) elicitur chorum etiam Euripidis *συναγωνίζεσθαι*, id est vna cum histrionibus, quos *ἀγωνιστὰς* uocant a certatione, qua vtuntur: studentq; in peragenda fabula, operam dare vt illa *ad finem perducatur*. . . . *Διδόμενα* quod inquit, intellexit, vt opinor, quattuor illos cantus chori, qui actus tragœdiarum distinguunt: *μέλη* enim accipere debemus. *διδόμενα* verò quia magistratus eos dabat: publicis nanq; sumptibus cantorum greges instruebantur . . . Quod verò Aristoteles addidit, cum, Plus quàm fabula sunt, dixisset, Vel alia tragœdia, est (vt opinor) declaratio antecedentis vocis: ostenditq; quomodo fabulam hic accipere debeamus: fabula enim propriè est coagmentatio ipsa rerum, que tunc aguntur, sine episodiis: tragœdia autem aucta his partibus extrinsecis: neque enim puto aliam diuersam ab illa ipsa tragœdiam ipsum intellegere.

Nr. VII. Casteluetro, Poetica d'Aristotele. p. 222 b ff.:

(Et percio,) il choro dee quando vi s'introduce come parlante *συναγωνίζεσθαι* *cio è rappresentare la parte sua si come gli altri rappresentatori le loro. Ma perche il choro s'introduce a parlare simplicemente appo Euripide, et a dire quello, che ogni altra persona potrebbe senza hauere altra parte nell' attione, dire, et s'introduce a parlare non simplicemente appo Sophocle, et a dire non quello, che potrebbe dire ogni altra persona, ma quello, che a lui si conuiene come mescolato nell'attione secondo che si vede chiaramente nel choro parlante nell'Edipo il tiranno di Sophocle Aristotele ·biasima il parlare simplicemente del choro, et loda il parlare non simplicemente, et la ragione perche biasima quello, et lodi questo è manifesta douendo il choro o cantare, il che è suo proprio et principale ufficio, o parlare secondo lo'nteresse, che ha nell'attione. . . .* Sono comme habbiamo detto due materie del canto del choro l'vna lodeuole, che è confaceuole con la fauola, o con tragedia, et si puo domandare propria di quella

tragedia. L'altra è sconueneuole alla fauola o alla tragedia, et si puo domandare strana, et qui di questa seconda parlando Aristotele, et riprouandola come biasimeuole dice *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα*. Le cose concedute per licentia folle, et non informata di ragione (percioche cosi significa la uoce *διδόμενα*) agli altri chori ciò è a chori cantanti, et non parlanti sono piu tosto d'vn' altra fauola, o d'vn' altra tragedia... *Δι ὃ ἐμβόλιμα ᾄδουσι*. Laonde i chori, o i poeti per mezzo de chori cantano non cose proprie ne continuanti la materia ma diuerse, et poste quiui si come sono quelle che si possono porre et leuare essendo stato Agathone il primo, che facesse simile cosa. Il quale è poi stato seguitato dagli altri, quasi dica Aristotele questa vsanza non è da commendare si per altro, si *perche non è molto antica, non hauendo origine piu alta, che la nostra eta.*

Nr. VIII. Piccolomini, *Annotationi.*

La particella nonagesima sesta. . . . *Appresso di molti altri, tutto quello, che si concede al choro, non più pare, che sia della stessa fauola, che d'altra tragedia.*

Annotationi
nella Particella Nonagesimasesta.

CHe il choro in due modi seruisse nelle tragedie, cioè, ò in voce d'vn histrione, parlando vn del choro in luogo di tutti; ò cantando tutti in sieme; già di sopra in altro luogo hauiamo piena mēte detto. questo hà ben da osseruar' il poeta, come dice Aristotele in questo luogo, che, ò nell' vno vffitio, ò nell' altro, che s'affatighi il choro, hà egli da dire, et da cantare cose, che aliene non siano dalla fauola. . . . non hà da discostarsi nel soggetto di quello, ch'ei canta, dal rispetto, et dal *proposito* della fauola, *ò consigliando, ò esortando, ò consolando, ò innanimando, ò l'afflittion solleuando, et l'honesto sempre abbracciando, ò altra cosa facendo, che le persone primarie dell' attion riguardi.*

Nr. IX. Benius, Commentarii.

Caput XIII, particula XCVI: Subdit (scil. Aristoteles) è vestigio, oportere *συναγωνίζεσθαι*, simul inquam cum cæteris histrionibus eniti atque certare. si enim

vnus ex histrionibus habendus est, necesse profecto est vt aliarum personarum instar *promoueat fabulam, et in ea peragenda consors sit cæterorum*, ita vt *simul vrgeant opus*. et idcirco admonet interdum, dubitat, admiratur, consolatur, hortatur, luget, denique, si rectè et ex arte sit constitutus, virile officium tuetur, vt ait Horatius: quod est seruit honestati ac bonis moribus, nec a virtute discedit. . . .

Ego sanè existimo in veterum drama fuisse inuecta non pauca, quæ non tam verisimili aut decoro aut etiam spectatorum utilitati seruirent, seu cum ratione consentirent, quàm intemperanti vulgo acciderent periucunda. certè vt in re seria saltarent, gesticulationéque varia incedèrent, vario etiam cantu vocem intenderent, voluptati oculorum magis atque aurium, quàm rectæ institutioni ac virtuti accommodatum est.

Nr. X. Pigna, *I Romanzi.*

Libro Primo, p. 19.

E parlo hora del choro ch'unitamente canta, et non di quello che tutta la somma dà ad vn principale: il qual debba essere come vna Dramatica persona.

Libro Secondo, p. 96.

. . . Questo choro non parla alla sprouedutta, ma dice cose gia maturamente pensate: et è perciò molto graue. et se con la reale maestà si comporta, non è da credere che l'humiltà della plebe il richieda.

Nr. XI. Minturnus, *De Poeta Libri Sex.*

Liber III, p. 246: *Chori ingressus.* — . . . Quæ uerò in illo requiruntur tria sunt, ut moueatur, ut consistat, ut lugeat. Mouetur enim chorus cùm totus adit.

Statariũ choricum. — Quo sanè aditu prima eius oratio continetur, consistit autem ubi totus, quæ in fabula est, attingere cantu incipit calamitatem. . . .

Luctus. — Luget porrò ac miseratur, cùm reliqua omnis actio in luctu uersatur. Nam luctus illi cum ijs, qui sunt in scena, communis est. . . .

Actum cum actoribus, ut ostensum est, colloquatur, tum uerò, ubi qui agunt, abscesserint, spectantes intuens dicat. Et uerò canat, quoties fuerint singulæ partes, qui actus

dicūtur, quinta excepta, absolutæ. Nam fit interdum, ut chorus diuidatur, eius'q; dimidiū actores, cùm intro se receperint, sequatur, dimidium pro scena maneat, ut in Hecuba. . . . Nōnunq̄ altera pars cū altera colloqitur, ut ī Hippolyto. . . .

Concertat enim ut adiutor chorus, atque agit tanquàm aliquis actorum. Qua quidem in concertatione Sophocles magis quàm Euripides laudatur, ac suam in tota actione partē habet. Ita quasi authoris personam suscipiat, cuius est probare quod est laudandum, reprehendere, quod uituperare oportet, increpare, monere, hortari, eius parteis tuebitur, et quod munus uirū decet, obibit, etiam si, ut plerumque fit, *ex mulieribus* constet chorus. . . .

Quod genus canèdi choro conueniat. — Cum autem canendi genera permulta sint, illud quidem à choro Tragico, alienum est, quod cantus minimum, imitationis plurimum habet. Actoribus enim id magis congrueret.

Nr. XII. Minturno, *L'Arte Poetica.*

Libro secondo, p. 99 f.: *Officio del Choro.* — L'ufficio di lui è di uenire in aiuto e fauore di colui, à cui più fà mestieri; e di commendare quel ch'è da laudare; e di riprendere ciô, che è da biasimare; e ammonire altrui, e di confortare al giusto, et all' honesto: e de piagner' hor la propria, hor l'altrui, hor la publica infelicità. Fatto adunque il Prologo entra il Choro. Taluolta entrando egli stesso fà il Prologo: il che rade uolte s'è fatto. — *Tre cose richieste nel Choro.* — Tre cose in lui sono richieste. la prima è, che si muoua: l'altra, che si fermi, e stia: la terza, che si lamenti. — *1 Entrata.* — . . . Muouesi egli, quando entra tutto. — *2 Fermezza toccando l'infelicità.* — Dopo l'entrata seguita lo Stare. Dicesi Stare il choro, quando tutto insieme cantando comincia à toccare la propria, ò l'altrui, ò la publica infelicità. . . . Poiche s'è fermato il choro, si lamenta, e duole, quando già tutta la Tragica facenda è posta in doglia e pianto. Percioche il piagnere à lui è commune con tutti gli altri, che in Teatro si rappresentano.

Nr. XIII. Scaliger, *Poetices Libri Septem.*

Liber I. Caput IX.

Chorus est pars inter actum et actum. In fine tamen Fabularum etiam Choros videmus. Quare tutior erit definitio quæ dicat: post actũ, introducta cum concentu. . . .

Liber III. Caput XCVII.

. . . Neque id negligendum, vt Chori materia semper *ducatur ex idea argumenti* vel totius fabulæ vel præsentis fortunæ, loci, personæ, et eiusmodi. id quod optimè ab Euripide seruatum, à Sophocle neglectum est. . . .

Erat autem multiplex officium Chori. Interdum consolatur: aliquando luget simul: reprehendit, præsagit, admiratur, iudicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat. Denique Chori omnino est ἠθοποιΐα et πάθος.

Nr. XIV. Viperanus, *De Poetica libri tres.*

Liber II. cap. X.

Choricum est pars ea in qua chorus cantat certis quibusdam locis et interuallis interpositus, è sacrificiis in fabulas translatus. . . . Ac totus interdũ canit, mouetur, gestit, et salit ad tibias admixta et versuum et tractuum varietate: interdum chori partes pari habitu sibi aduersæ inter se colloquuntur. . . . Atque etiam interdum chorus vnius personæ vicem subit; ac tũc vnus ex choro cùm actoribus loquitur; sicut ipsos actores videmus interdum et loqui cum choro, et inter se his versiculis vti quibus chorus vti solet. . . . Quod sit autem chori officium vnus Horatius pulcherrimè describit.

Nr. XV. Peletier, *L'Art Poëtique. Second Livre de l'Art Poëtique. — De la Comedie et de la Tragedie.* p. 72.

Le Core an la Tragedie (nous disons Keur aus Eglises) ét une multitude de g'ans, soet hommes ou fammes, parlans tous ansamble. Il doèt tousjours étre du parti de l'Auteur: c'ét a dire, qu'il doèt donner a connoetre le sans e le

jugemant du Poëte: parler santancieusemant, creindre les Dieus, reprandre les vices, menacer les mechans, amonnéter a la vertu: E le tout doèt fere succintemant et resolumant.

Nr. XVI. Grevin, *Mort de Cesar.* P. 1562. Aus der Vorrede *Discours sur le théatre.* (Citiert nach *Du Méril, Études* etc. p. 173.):

En ceste tragedie on trouvera par adventure estrange, que sans estre advoué d'aucun autheur ancien, j'ay faict la troupe interlocutoire de gensdarmes de vieilles bandes de Cesar, et non de quelques chantres, ainsi qu'on a accoustumé ... J'ay en cecy esgard que je ne parloy pas aux Grecs, ny aux Romains, mais aux *François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres* mal exercitez, ainsi que j'ay souuentesfois observé aux autres endroits où l'on en a mis en jeu.

Nr. XVII. Taille, *Savl le Furieux.* Aus der Vorrede fol. 3 b. f.:

Il fault qu'il y ait vn Chœur, c'est à dire, vne assemblee d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit deuant: et sur tout d'obseruer ceste maniere de taire et supplier ce que facilement sans exprimer se pourroit entendre auoir esté fait en derrière: et de ne commencer à deduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subiect, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est vn des principaux secrets de l'art dont ie vous parle) à la mode des meilleurs Poëtes vieux, et de ces grands Oeuures Heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais auec ceste attente, et ce plaisir d'en sçauuoir le commencemēt, et puis la fin apres. Mais ie serois trop long à deduire par le menu ce propos que ce grand Aristote en ses Poëtiques, et apres luy Horace (mais non auec telle subtilité) ont continué plus amplement et mieux que moy, qui ne me suis accomodé qu'à vous, et non aux difficiles et graues oreilles des plus sçauants.

Nr. XVIII. Daigaliers, *L'Art Poetiqve.* Livre V. Cap. VII:

LEs chœurs selon Viperan au lieu susdict doibuent estre chantez en musique. Celuy qui est le principal des chœurs, s'appelle Coriphee et celuy qui en a le soin s'appelle Chorague. Les personnages sont jeunes gens qui disent apres chacun acte de peur que le Theatre ne demeurast vuide et que le peuple fust distraict, d'autant qu'à la Tragedie il y a cinq actes, et chacun acte a ses chœurs apres, excepté le cinquiesme qui n'en doit point auoir quoy que l'on en verra en mes deux Tragedies de la premiere impressiõ, en quoy ie cõfesse auoir failly, toutesfois c'est apres de Beaubreuil aduocat au siege presidial de Limoges, et Marmet, qui en ont faict de mesmes, à l'occasion desquels i'ay failly: car ils ont mis des chœurs apres le cinquiesme acte. Euripide a faict sa tragedie du Ciclope de laquelle i'ay parlé cy dessus sans y mettre des chœurs, en quoy il n'est pas à suiure. Le subject des chœurs c'est parler de ce qui est passé durant l'acte, l'autheur ou Poëte les dispose à sa volonté. Horace en parle en son art disant.

Authoris partes chorus, officiumque virile Defendat, etc.

Les chœurs declarent tousiours la verité du faict, et deplorent la fortune de ceux qu'on represente, ou louënt leurs beaux faits. Les actes sont les parties entieres de la tragedie, et sõt diuisés par les chœurs, et les chœurs commencent apres le premier, et finissent apres le quatriesme. Ie ne sçay pourquoy Garnier n'a obserué cela: car il a mis dans vn mesme acte deux ou trois chœurs, en diuers endroits, de sorte que le chœur ne peut distinguer vn acte de l'autre: outre en sa premiere tragedie il faict que la furie Megere toute seule faict vn acte il semble qu'en cela il n'aye pas voulu obseruer les preceptes en les negligeant, ou qu'il ait failly pour ne tenir aucun ordre en ses tragedies: toutesfois ie n'en parleray pas d'auantage, de peur qu'il ne semble que moy qui ne suis qu'vn nouueau apprentif, veille reprendre vn si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme comme chacun sçait.

Des Vers de la Tragedie et chœurs (Chap. VIII):

. . . les chœurs sont faicts tousiours de toute sorte de carmes adonicques, qui sont de dix syllabes en bas, pourueu que l'ordre et vnisonité y soit gardée. Garnier a faict de mesme, et tous autres Poëtes qui ont escript des Tragedies. Pour moy i'ay tousiours obserué que tous les chœurs d'vne mesme Tragedie sont egaux en bastons ou couplets, pour la commodité des personnages: ce que les autres n'ont pas gardé. —

Nr. XIX. Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique. Livre Second.* v. 467 ff.:

Le Chœur de la vertu doit estre la defence,
Du parti de l'autheur repreneur de l'offence:
Doit parler sagement, graue et sentencieux,
470 Se montrant de conseil aux grands officieux:
Chose n'entremeslant aux actes, que bien dite,
Bien ne vienne à propos, et qui bien ne profite:
Aux bons et vertueux il fauorisera,
Et les non feints amis, ami vray prisera.
475 Qu'il apaise tousiours vne ame couroucee,
Et plein de iugement descouure sa pensee:
Qu'il honore celuy qui du vice est vainqueur,
Loüant ouuertement les hommes de grand cœur,
La table sobre et nette, et l'vtile Iustice,
480 Les Edits et les Loix qui vont bridant le vice,
Et qu'il loüe en passant la douce oisiueté
Qu'on reçoit en la paix viuant en seureté:
Et qu'il tienne secrets les secrets qu'on luy baille:
Et que les puissants Dieux tousiours priant il aille,
485 Qu'aux humbles afligez il oste la douleur,
Et qu' aux fiers orgueilleux il donne le malheur.

Nr. XX. Lamy, *Nouvelles Reflexions.*

Chap. VII. . . . Ces Poemes [1]) se partagent ordinairement en cinq Actes, entre lesquels le Theatre est vuide. Les

[1]) Komödien und Tragödien.

Poëtes interrompent de la sorte la suite d'vne Piece, pour ne pas tenir dans vne application trop longue, ceux qui les écoutent. . . .

Chap. VIII. . . . Les Tragedies étoient plus serieuses. C'étoient des Chants que chantoient des Chœurs de Musiques, entre lesquels on inseroit des Récits. . . .

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XIII.

DER MILES GLORIOSUS IN DER FRANZÖSISCHEN KOMÖDIE VON BEGINN DER RENAISSANCE BIS ZU MOLIÈRE.

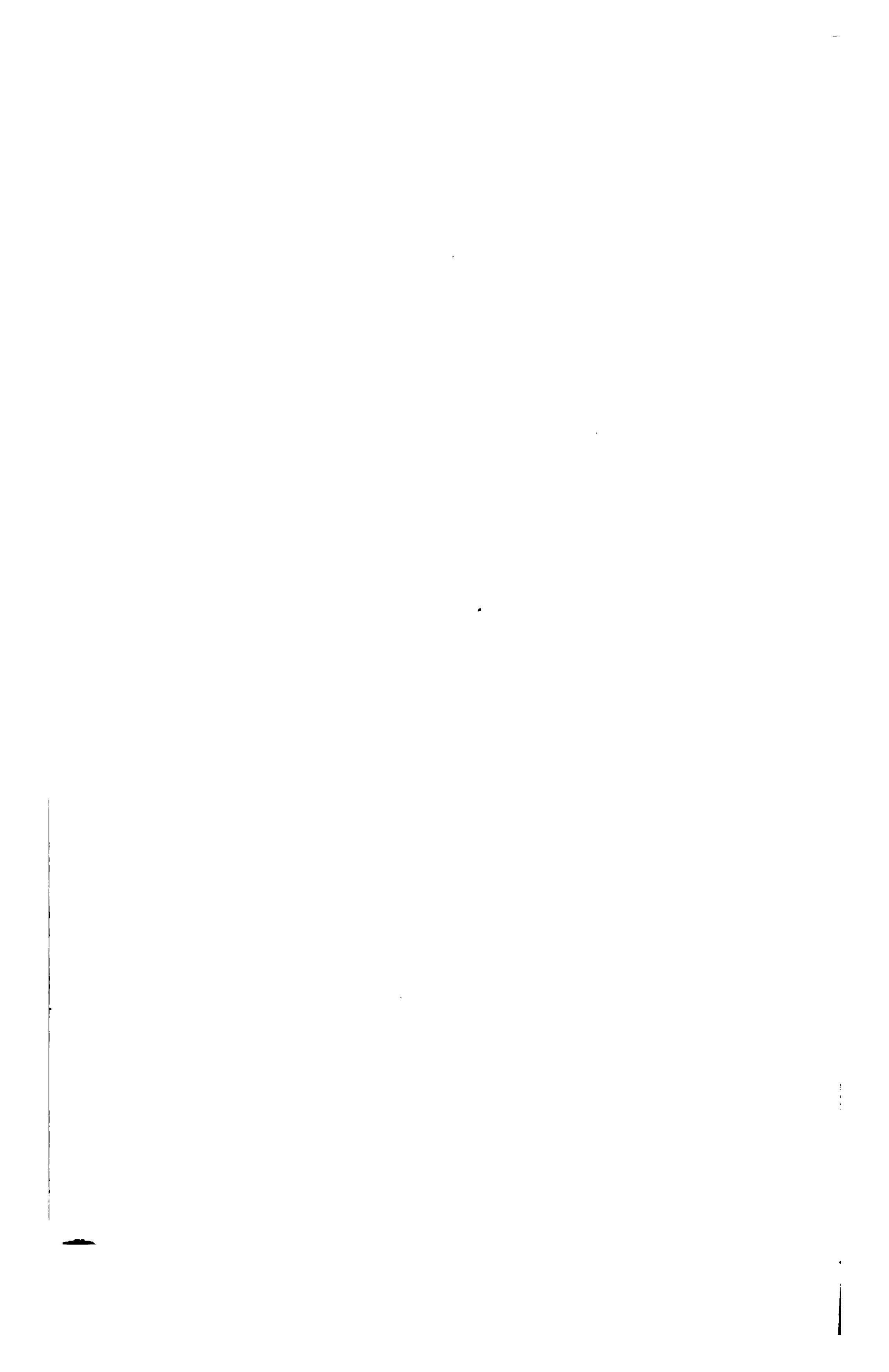
ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

DER
MILES GLORIOSUS
IN DER
FRANZÖSISCHEN KOMÖDIE
VON
BEGINN DER RENAISSANCE BIS ZU MOLIÈRE.

VON

DR. O. FEST.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.



Seinem lieben Freunde,

dem

Hochwürdigen Herrn Pfarrer Imelauer

gewidmet

von

Otto Fest.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Amicis, V. de: L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI. secolo. Pisa. 1871.

— — La commedia popolare latina e la commedia dell'arte. Napoli. 1882. 8°.

D'Ancona, Aless.: I comici italiani in Francia, in: Varietà storiche e letterarie. 2. Ser. Milano. 1885. 8°.

Aly, Fr.: Der Soldat im Spiegel der Komödie, in: Preuss. Jahrb. 1895. Band 79. S. 467 ff.

Ambros, Aug. Wilh.: Geschichte der Musik. Leipzig. 2. Aufl. 1880. 8°.

B. Th., in der Grande Encyclopédie IX. Paris. 1892. 4°.

Bähr, Joh. Chr. Felix: Geschichte der römischen Literatur. Carlsruhe; 1868 ff. 4 Bde. 8°.

Bahlsen, L.: Über Adam de la Hale's Dramen . . . Marburg. 1885. 8°.

Baschet, Armand: Les Comédiens italiens à la cour de France etc. P. 1882. 8°.

Beauchamp, Pierre: Recherches sur les théâtres de France depuis 1161—1735. P. 1735. 4°.

Becker, Jos.: Entwicklung der Dienerrolle bei Molière. Pro. Gymn. zu St. Stephan. Strassburg. 1889—90. 8°.

Benedetti, G.: Stato della Commedia italiana nel Cinquecento coll' aggiunta delle considerazioni dei rapporti

della stessa colle Atellane, coi Mimi e colla Commedia classica latina. Pro. Gymn. Mitterburg. 1882. 8°.
Bernhardy, G.: Grundriss der römischen Litteratur. Braunschweig. 1872. 8°.
Birch-Hirschfeld, A.: Geschichte der franz. Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrh. Stuttgart. 1889. 8°.
Brunetière, Ferd.: Les Époques du Théâtre Français (1636—1850). P. 1892. 8°.
Caro, Jos.: Richelieu und das französische Drama. Pro. Realsch. Frankfurt a./Main. 1891. 8°.
Chasles, E.: La Comédie en France au XVIe siècle. P. 1862. 8°.
Chassang, A.: Des Essais dramatiques imités de l'antiquité. P. 1852. 8°.
Christ, Wilhelm: Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. München. 2. Auflage. 1890. 8°.
Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters. Halle. 1890. 8°. (2 Teile in einem Bande.)
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.
Darmesteter et Hatzfeld: Le seizième siècle en France. P. 1878. 8°.
Du Méril, Ed.: Histoire de la comédie. Par. 1864. 8°.
Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8°.
— — Mémoires de littérature ancienne. Par. 1862. 8°.
Flögel, Friedrich: Geschichte des Groteskekomischen etc. Liegnitz u. Leipzig. 1788. 8°.
— — Geschichte der komischen Literatur. Liegnitz u. Leipzig. 1787. 4 Bde. 8°.
Fontenelle, B.: Œuvres de Monsieur de Fontenelle. Par. 1758. 8°.
Fournel, Victor: La Littérature indépendante et les Écrivains oubliés etc. Paris. 2. Aufl. 1862. 8°.
— — Les Contemporains de Molière. Paris. 1863—66. 3 Bde. 8°.
Fournier, Édouard: Le Théâtre français avant la Renaissance. P. s. a. [1872.] 8°.
— — Le Théâtre français au seizième et au dix-septième siècle. P. 1874. 2 Bde. 8°.

Fournier, Edouard: Chansons de Gaultier Garguille avec introduction et notes. P. 1858. 8⁰.
— — Variétés historiques et littér. P. 1855—59. 6 Bde. 8⁰.
Fritzsche, H.: Molière-Studien. Danzig. 1868. 8⁰.
Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Literatur. Berlin. 1885—1888. 2 Bde. 8⁰.
Graf, Herman (sic!): Der Miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkriegs. Dissert. Rostock. s. a. [1891]. 8⁰.
Gröhler, H.: Paul Scarron als Komödiendichter, in d. Zeitschr. f. neufranzösische Sprache etc. XII, 27 ff.
Günther, Fr., u. Wachsmuth, Wil.: Von den Charakteren der gr. Comödie in Plautus. Athenäum, Humanistische Zeitschrift. Halle. 1816.
Guizot, M.: Corneille et son temps. Paris. 1852. 8⁰.
Jannet: Avertissement, in der Ausgabe des Theaters von P. de l'Arrivey. V—XXII.
Julleville, Petit de: Histoire du théâtre en France au moyen âge. Les Mystères. P. 1880. 2 Bde. 8⁰.
— — Les Comédiens en France au moyen âge. P. 1885. 8⁰.
— — La Comédie et les Mœurs en France au moyen âge. P. 1886. 8⁰.
— — Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge. P. 1886. 8⁰.
— — Le Théâtre en France etc. P. 1893. 8⁰.
Klein, J. L.: Geschichte des aussereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende d. 10. Jahrh. Leipzig. 1866. 4 Bde. 8⁰.
Köpke: Einleitung zu den Terenzischen Lustspielen, in der Übersetzung des Eunuch v. Dr. Otto Güntling. (Reclam.)
Langenscheidt: Die Jugenddramen des Pierre Corneille. Berlin. 1885. 8⁰.
Leber, C.: Plaisantes recherches sur un farceur. . . . . Tabarin. P. 1835. 8⁰.
Lenient, C.: La Satire en France au moyen âge. P. 1859. 8⁰.
Le Petit, Jules: Bibliographie des principales éditions

originales d'Ecrivains français du 15e au 18e s. Paris. 1888. 4°.

Lotheissen, Ferd.: Molière. Sein Leben und seine Werke. Frankfurt. 1880. 8°.

Lotheissen, Ferd.: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrh. Wien. 1877. 4 Bde. 8°.

Lucas, Hippolyte: Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. P. 1862. 3 Bde. 8°.

Lutze, H.: Über Scarron. Jahresbericht über das Gymnasium zu Sorau. 1881. 8°.

Magnin, Charles: Les Origines du théâtre moderne. P. 1838. 8°.

Mahrenholtz, Rich.: Molière, Einführung in das Leben und die Werke des Dichters. Heilbronn. 1881. 8°.

Moland: Molière et la comédie italienne. Paris. 1865.

Monmerqué: Théâtre français du moyen âge. Paris. 1839. 8°.

Morel-Fatio, A.: Études sur l'Espagne. Par. I. 1888. II. 1890. 8°.

Nagel: Die Werke J. Ant. de Baïf's, in Herrig's Archiv. LXI. p. 57 ff.

Parfaict, F. u. Cl.: Histoire du théâtre français. Amsterdam et Paris. 1735—49. 15 Bde. 8°.

Peters, R.: Paul Scarron's Jodelet Duelliste. Leipzig. 1893. 8°.

Picot et Nyrop: Nouveau Recueil de farces françaises des 15e et 16e siècles. P. 1880. 8°.

Puibusque, Ad. de: Histoire comparée des littératures espagnole et française. Par. 1843. 2 Bde. 8°.

Rambeau, W.: Die dem Adam de la Halle zugeschriebenen Dramen. Marburg. 1886. 8°.

Reinhardstöttner, Karl von: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig. 1886. 8°.

Ribbeck, Otto: Über die mittlere und neuere Komödie. Leipzig. 1857. 8°.

— — Alazon. Leipzig. 1882. 8°.

— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart. 1887. 3 Bde. 8°.

Riccoboni, Louis: Histoire du théâtre italien. P. 1730 bis 1731. 2 Bde. 8°.
— — Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. P. 1738. 8°.
Rötscher, Theodor: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin. 1827. 8°.
Sainte-Beuve, C. A.: Tableau historique et critique de la poésie française etc. Paris. 1828. 8°.
Sand, Maurice: Masques et bouffons (comédie italienne). P. 1862. 2 Bde. 4°.
Scola: Corneille's Le Menteur u. Goldoni's Bugiardo etc. Programm. Pilsen. 1882. 8°.
Schack: Geschichte der dramatischen Literatur u. Kunst in Spanien. Berlin. 1845. 2. Aufl. 1854. 3 Bde. 8°.
Schlegel, A. W.: Über die dramatische Kunst u. Literatur. Heidelberg. 1817. 8°.
Schmidt: Corneille als Lustspieldichter, in Herrig's Archiv L, 285 ff.
Sittl, Karl: Geschichte der griechischen Literatur bis auf Alexander den Grossen. München. 1887. 3 Teile. 8°.
Stengel, E.: Entwicklungsgang des französischen Dramas bis zur Renaissance, in d. Franco-Gallia. 1889. VI, 197—213.
Stiefel, A. L.: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrou's. Oppeln u. Leipzig. 1891. 8°.
Taschereau: Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille. Paris. 1829. 8°.
Thümmel, Julius: Shakespeare-Charaktere. Halle. 1881. 2. Auflage 1887. 2 Teile in einem Bande. 8°. (Abdruck aus dem Jahrb. d. deutsch. Sh.-Gesellschaft Bd. IX, X, XI, XIII, XVI.)
Ticknor: Geschichte d. schönen Literatur in Spanien, übersetzt von N. A. Julius. Lpz. 1867. 2 Bde. 8°.
Tivier, H.: Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid. P. 1873. 8°.
Toldo: Figaro et ses origines. Milano. 1893.
— — Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie. Pavia. 1893. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums. Berlin. 3. Aufl. 1883. 2 Bde. 8°.

Wenzel, Guido: Pierre de Larivey's Komödien und ihr Einfluss auf Molière, in Herr. Arch. 1889. LXXXII, 63—80.

Texte.

Adam de la Halle, in Œuvres Complètes Du Trouvère A. d. l. H. p. p. E. de Coussemaker. Par. 1872. 4°.

Ancien Théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille p. p. Viollet le Duc. (Bibliothèque elzévirienne.) Par. 1855—1886. 9 Bde. 8°.

Baïf, J. A.: Œuvres en rime de Jean Antoine de Baïf p. par Marty-Laveaux. Par. 1881—90. 5 Bde. 8°.

Bergerac, Cyrano: Les Œuvres diverses de Monsieur de Cyrano Bergerac. Amsterdam. 1710. 8°.

Corneille, Pierre: Œuvres de P. Corneille p. p. Marty-Laveaux. Par. 1862 ff. 10 Bde. 8°.

Molière: Œuvres, in: Les Grands Écrivains de la France p. p. Ad. Régnier. Par. 1873—1889. 10 Bde. 8°.

Plautus: Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus von Julius Brix. Leipzig. 1883. 2 Bde. 8°.

Rotrou: Œuvres de Jean Rotrou. Paris. 1820. 5 Bde. 8°.

Scarron, Paul: Œuvres de M. Scarron. Nouv. édit. Amsterdam. 1737. 10 Bde. 8°.

Tabarin: Œuvres complètes de Tabarin p. p. Gustave Aventin. (Bibliothèque elzévirienne.) 1858. 2 Bde. 8°.

Einleitung.[1]

I. Der Miles im klassischen Drama.

Der miles gloriosus — oder, mit einem deutschen Namen, der grosssprecherische Soldat — hat sich die Bühnen aller Nationen und aller Jahrhunderte erobert. Wie wir ihn schon in den Theaterstücken der alten Griechen und Römer finden, so erfreut er sich auch bei allen civilisierten Völkern der Neuzeit einer beispiellosen Beliebtheit. Es muss uns daher Wunder nehmen, dass dieser Erscheinung in literarischen Kreisen bisher verhältnismässig so wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Zwar hat Reinhardstöttner (1886) die internationale Verbreitung des miles in seinen Plautus-Studien behandelt, und dadurch einen wertvollen Beitrag zu seiner Charakteristik geliefert; zwar hat der miles speziell im englischen Drama durch Thümmel (1881 bzw. 1887) und Graf (1891)[2]

---

[1]) An dieser Stelle drängt es mich, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. Hermann Breymann in München, meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen sowohl dafür, dass er mir die erste Anregung zur Wahl des vorliegenden Themas gab, als auch für die liebenswürdige und kräftige Untertüstzung, die er mir bei Bearbeitung desselben angedeihen liess.

Auch sei hier der K. Hof- und Staatsbibliothek in München für das äusserst bereitwillige Entgegenkommen der herzlichste Dank ausgesprochen.

[2]) Vgl. dazu die sehr anerkennende Besprechung Glöde's im *Literaturblatt*, 1893. Nr. 7, p. 243 ff., u. diejenige Koch's in den *Engl. Studien*, XVIII, 134 f.

eine eingehende Würdigung erfahren, aber es fehlt noch viel, dass das fruchtbare Feld, welches sich im miles dem kritischen Forscher eröffnet, vollständig bebaut wäre. Denn dass namentlich die beiden erstgenannten Schriften nicht frei von Mängeln sind, darauf ist bereits des öfteren von berufener Seite aufmerksam gemacht worden. [1])

Vorliegende Abhandlung setzt sich daher zum Ziele, eine eingehende Darstellung des miles im französischen Renaissance-Drama zu geben, wobei vorzugsweise der Zeitraum von etwa 1560 bis Molière in Berücksichtigung gezogen werden soll. Zugleich wollen wir einen zur besseren Würdigung dieser Persönlichkeit unbedingt notwendigen Seitenblick auf diejenigen dramatischen Versuche anderer Länder werfen, in welchen jene Gestalt zuerst vorkommt, um so ihre verschiedenen Entwicklungsstufen deutlicher hervortreten zu lassen.

Gemäss der groteskkomischen Natur des prahlerischen Soldaten müssen wir seinen Ursprung in jene frühe Periode verlegen, wo der Mensch das feine und hohe Komische noch nicht erfunden hatte, sondern nur an dem übertriebenen und groben Komischen Geschmack fand, das sich mit den rohen Sitten des Soldaten weit besser vertrug und natürlicherweise daraus entstehen musste. [2])

Die Heimat des miles liegt in Griechenland. Ganz richtig bemerkt Sand[3]): «*Le Capitan, à la moustache de léopard, à la fraise empesée, au feutre emplumé, est né, selon les uns, sur les bords du Guadalquivir; selon les autres, sur les bords de la Garonne. Mais il est plus âgé qu'il n'en a l'air; qu'aurait-il fait sur les bords de ces fleuves, alors qu'ils n'étaient encore habités que par des nations sauvages? C'est à Athènes et à Rome,*

---

[1]) Vgl. über Reinhardstöttner's Schrift das *Lit. Centralbl.* 1883. Nr. 28; das *Literaturbl.* 1881, Nr. 6; *Herrigs Archiv*, Bd. 66, p. 103, u. Bd. 81, p. 433; das *Giorn. stor.* Bd. VII, p. 454 ff.; die *Deutsche Litz.* 1887, p. 1306; das *Lit. Centralbl.* 1887, Nr. 49, u. Koch's *Z. f. vgl. Lit. Gesch.* I, 342.

Über Thümmel's allerdings feinsinnige, aber philologischen Anforderungen nicht genügende Aufsätze ist auf Koch's kompetentes Urteil in den *Engl. Stud.* XII. 96 f. zu verweisen.

[2]) Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen* I, 1.

[3]) *Masques et bouffons* I, 175.

sous les Césars, qu'il se montra, non pas brave, mais téméraire; non pas généreux, mais magnifique. Dès ce temps-là il renversait, d'un revers de son épée, des armées entières; d'un regard, il abattait les murailles, et, d'un souffle, les Alpes et les Pyrénées.» Schon in der älteren griechischen Komödie war es Sitte, Feldherren und Krieger auf die Bühne zu bringen und sie dem Gelächter des Publikums preiszugeben. Aristophanes, Cratinus, Eupolis, Telekleides, Pherekrates, Platon sind die Namen jener eifrigen Patrioten, die nicht aus Verkleinerungssucht, sondern besorgt um das Wohl ihres Vaterlandes, im Gegensatz zu den herrschenden Männern des Staates, von inneren und äusseren Kriegen abrieten, durch deren Wüten Griechenlands Wohlstand zerrüttet wurde.[1]) Mit Vorliebe nahmen sie solche Politiker aufs Korn, welche, obgleich sie viel von sich reden machten, der Menge dennoch als Emporkömmlinge nicht in dem Grade wie z. B. Nikias und Alcibiades mit ihren langen Stammbäumen imponierten. Wenn erst gar bei einem die athenische Herkunft der Mutter und das Bürgerrecht nicht über jeden Zweifel erhaben war, dann wurde er die Komiker nicht mehr los.[2]) Die alte griechische Komödie war vorzugsweise kämpfend und persönlich; mit rücksichtsloser Strenge tadelte sie öffentlich, was zu Tadel Anlass gab.[3])

Athens Politik mit all ihren verkehrten Bestrebungen und Richtungen wird dem Spott und Gelächter preisgegeben. Kleon, Alcibiades, Lamachus werden besonders verspottet.[4]) Warum sollten auch die Dichter, welche die Schwächen der Götter nicht schonten, die Menschen glimpflicher behandeln?

So verspottet Aristophanes in den Ἀχαρνῆς die Wüh-

[1]) Schlegel. *Über die dram. Kunst u. Lit.* I, 286.

[2]) Sittl. *Geschichte der griech. Lit.* III, 422.

[3]) *«La comédie ancienne était surtout militante et personnelle. Jouant le rôle que joue la presse chez les peuples modernes. surtout la presse de l'opposition, elle fut un pamphlet en action. Aggressive, elle eut des prétentions à la morale et, comme le dit Horace (Sat. I, IV, 3), elle ne se gêna pas pour noter d'un trait hardi les méchants, les voleurs, les débauchés, tous les gens mal famés.»* Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI, 1178.

[4]) Pauly. *Real-Encyclopädie* II, 570.

lereien der Demagogen und Eisenfresser nach dem Schlage des Kleon und Lamachus, deren Weizen in den Unruhen des Krieges am üppigsten blühte.[1]) In den *Ἱππῆς* wird Kleon, der damalige Herrscher in Athen, mit schonungsloser Strenge und beissender Satire unter die kritische Lupe genommen.[2]) In Verfolgung seines Zieles schreckt der Dichter vor Beleidigungen gröbster Art nicht zurück. Er nennt ihn unverschämt,[3]) jähzornig und bohnenfresserisch,[4]) und wegen seiner polternden und ungebildeten Rede heisst er ihn *παφλαγών*.[5]) Auch Alcibiades und Hyperbolos werden häufig verspottet.[6]) Selbst ein Perikles wurde nicht verschont, da in ihm die Komödie „schon die Vernichtung des alten Prinzips und das Hervorbrechen der Willkür sah".[7]) Gerade dadurch ist ja die Aristophanische Komödie gekennzeichnet, dass alle ihre Hauptpersonen entweder das Bewusstsein der alten Sitte und Zucht aussprechen, oder dass sie Vertreter der Willkür und der Neuerung sind.[8]) In den *Ἀχαρνῆς* verspottet Aristophanes den Lamachus. Mit grossthuerischem Prahlen und in gespreizt bunter Kleidung stürzt dieser auf die Bühne, um ohne Sinn und Verstand immer nur von Kampf und Streit zu schwatzen. In einer späteren Scene wird uns das Elend eines ausmarschierenden Soldaten drastisch geschildert, der an einem Festtage den Tornister packen muss, um in unwirtlicher Ferne seine Pflicht zu erfüllen. Schliesslich erscheint derselbe Kriegsmann in jämmerlichem Zustande auf der Bühne: verwundet und zerschlagen wird er auf einer Bahre hereingetragen, während sein triumphierender Gegner ein Schelmenlied singt.[9])

---

[1]) Aly, *Der Soldat im Spiegel der Kom.* p. 470.

[2]) Christ. *Gesch. der griech. Literatur* p. 251 ff. Vgl. auch Du Méril, *Hist. d. l. com.* p. 384.

[3]) *Ἱππῆς*, V. 399; nach Rötscher, *Aristoph.* p. 169, Anm. 3.

[4]) *Ἱππῆς*, V. 41; Rötscher, l. c. p. 171, Anm.

[5]) *Ἱππῆς*, V. 919; Rötscher, l. c. p. 169, Anm. 2.

[6]) Rötscher, l. c. p. 164.

[7]) id. l. c. p. 96.

[8]) id. l. c. p. 50 ff.

[9]) Du Méril. *Hist. de la com.* p. 387, und Aly, *Der Soldat im Spiegel d. Kom.* p. 470.

So erscheint uns schon in dieser frühen Periode der Soldat als eine Figur, auf die man gerne den Ärger und Missmut über die beständigen Fehden abwälzte. Das Volk fand sicher grossen Gefallen an der Geisselung, der sich die leitenden Männer des Staates unterziehen mussten, so dass man endlich von behördlicher Seite den Lustspieldichtern die Einführung und Karikierung obrigkeitlicher Personen in ihren Komödien untersagen musste. [1]) Mit diesem Verbote endigt die alte griechische Komödie und nun erscheinen an Stelle der patriotischen Freiheitskämpfer die gewöhnlichsten Gestalten aus dem griechischen, besonders dem athenischen Volke.

Wenn man auch schon in der alten Komödie neben den aus dem Leben gegriffenen Personen der Fantasie zuweilen freien Spielraum gewährte und in dem Bestreben, Lachen und fröhliche Laune unter dem Publikum zu erregen, manche Gestalt in fratzenhafter Verzerrung und sarkastischer Karikatur zur Darstellung brachte. so muss anerkannt werden, dass diese Persönlichkeiten doch immer allgemeine Vertreter und Träger einer bestimmten Idee und eines gewissen Prinzips sind. [2]) In der mittleren und neuen Komödie dagegen, welche Schlegel als die „zahm gewordene alte“ bezeichnet, [3]) wandte man sich unter gänzlicher Verzichtleistung auf die treffenden komischen Charakterzüge lebender Personen ausschliesslich der Nachbildung des Lebens im ganzen zu. Hausväter, Mütter, Söhne und Sklaven etc. erscheinen nun auf der Bühne. „Um diesen Gestalten wahres Leben einzuatmen, war in Ermangelung wirklicher Persönlichkeiten schärfere Beobachtung des Gemeinschaftlichen der verschiedenen Lebensalter, Stände, Geschlechter etc. nötig, um aus dieser Abstraktion einzelner Wahrnehmungen die spielende Person als eine allgemeine aufzustellen, zu der die Beispiele in Menge und leicht gefunden wurden. So wurde nun bald ein Alter mit den gemeinschaftlichen Merkmalen der Alten in Athen, und der Alten überhaupt ausgestattet, und repräsentierte so die Gattung mit

[1]) Köpke, *Einleitung zu den Terenzischen Lustspielen* (*abgedruckt in der Übersetzung des Eunuch* v. Dr. Otto Güthling), p. 14.

[2]) Pauly, *Real-Encyclopädie* II. 571.

[3]) *Über dram. Kunst u. Lit.* I, 330.

innerer Wahrheit, weil in ihm jeder einzelne Zuschauer sich spiegeln konnte.“ [1]) Hierzu kamen noch solche Gestalten, die einen eigentümlichen, im Leben begründeten und bekannten Charakter hatten, aus denen dann die sogenannten stehenden Charaktere, wozu auch der Soldat gehört, sich herausbildeten. An die Stelle patriotischer Freiheitskämpfer war nun die Grosssprecherei vaterlandsloser Söldnerführer getreten. Timokles war der Gründer des eisenfressenden Kraftmenschen in der Komödie.[2]) Doch scheint ihn erst Menander zur vollen Blüte gebracht zu haben.[3])

Die sozialen Anfänge des miles liegen in Ionien: „*Samii, Naxii, et Milesii opibus et mercatura florentes, in bellis navalibus et pedestribus saepe conductitio milite usi sunt.*“ [4]) Als später die Perser die Ionier unterwarfen, behielten die persischen Satrapen und die Fürsten von Cypern, Cilicien, Ägypten die Sitte, griechische Soldaten zu dingen, bei. Namentlich waren beim Zuge des Cyrus gegen Artaxerxes Söldner aus allen Gauen Griechenlands beteiligt. Auch die Tyrannen Siziliens waren infolge ihrer häufigen und blutigen, inneren und äusseren Fehden gezwungen, zu diesem Hilfsmittel zu greifen. In Griechenland scheint der miles von den Spartanern zuerst eingeführt worden zu sein, von wo aus er nach Athen verpflanzt wurde. Seine Blütezeit aber erreichte er während der Eroberungszüge Alexanders des Grossen und

---

[1]) Günther u. Wachsmuth, im *Athenäum* 1816, I, 161 ff.

[2]) Christ, *Gesch. der griech. Lit.* p. 265 ff.

[3]) Über sein Wesen und seine charakteristischen Züge gibt uns Ribbeck in seinem Werke: „Über die mittlere und neuere attische Komödie“ p. 47 u. 48 f., genauere Angaben: „Er ist der Sohn des Mars, Enkel der Venus, geboren am Tage nach Jupiter; wäre er einen Tag früher geboren, so beherrschte er die ganze Welt. Sein Name ist so lang, wie seine Figur. Mit seinem Atem bläst er die Legionen auseinander, die Listen der Erschlagenen führt sein Parasit in der Tasche bei sich, wie Leporello Don Juan's Liebestabelle, der König von Mazedonien steht mit ihm auf Du und Du. Sein Unglück ist seine Schönheit etc. Was sein Äusseres betrifft, so war ein hervortretendes Kennzeichen die Maske mit langem schwarzen oder blonden Haar.

[4]) Das Folgende beruht auf Böttigeri *opuscula* etc. p. 265 ff. und auf Ribbeck's *Alazon*, p. 31 ff.

der hierauf folgenden Diadochenkämpfe: „*In his* (*bellis*) *postquam reliquiae roboris Macedonici perpetuis ducum conflictibus penitus exstirpatae fuerant, omnia fere conductitio exercitu gerebantur.*“ Erst in dieser Zeit scheinen die charakteristischen Züge der Prahlsucht und Brutalität mit dem miles unzertrennbar geworden zu sein: „*Ex historia illorum temporum inter omnes constat, quanta aemulatio incesserit* διαδόχους *et omnes omnino duces post mortem Alexandri, ut illi fortitudine, magnanimitate, imo vitiis etiam, vultu et corporis specie similes haberentur.*“

Wenn die Anführer sich mehr in sinnlosen prahlsüchtigen Nachahmungen des grossen Heros gefielen, so zeichneten sich die gemeinen Soldaten durch ihr, jeder Sitte Hohn sprechendes Auftreten aus: „*Efferaverant mores eorum bella, rapinae et severum in vilissima capita* [*sic enim habebantur illi milites,* πελτασταί *plerumque et infimae conditionis homunciones*] *imperium, et ad omnem sensum humanitatis ita hebetaverant, ut in pace etiam obvium quemque protruderent, contumeliis grassarentur in ignotos, et meretriculas, quae quaestus causa illis morigerae esse deberent, ob levissimam suspicionem pessime mulcarent.*“ [1])

Wenn dann diese Abenteuerer, welche dem Vaterlande den Rücken kehrten, um sich auf leichte Weise Geld und Wohlstand zu verschaffen, infolge der Beendigung des Krieges im Militärdienste keine Verwendung mehr fanden, kehrten sie in ihr Vaterland zurück und hatten dort Musse genug, ihre Reichtümer zu verzehren und nebenbei von ihren im Kriege verrichteten Heldenthaten zu erzählen, wobei natürlich die Fantasie nicht zu kurz kam. Besonders waren es Ätoler, Acharner oder Thessaler, die sich diesem Berufe widmeten: „*Thessali, mercenariorum militum conquisitores, rapinis et latrociniis bellicis in Asia, Thracia, insulis collocupletati, Athenarum et Corinthi, luxuriosissimarum urbium secessum petentes, ut divitias vi ac armis partas per otium in comessationes, parasitorum sodalitia et meretricios amores effunderent.*“

Sie waren *gulae, ventri, penique dediti, mendaces, fungi, inepti* und wie es bei Plautus heisst *elephanti corio circumtecti.* Besonders zwei Eigenschaften werden an ihnen ver-

---

[1]) Böttigeri *op.* p. 272.

spottet: „*Ingenii nullo humanitatis cultu molliti dira truculentia, animique inaniter iactabundi ventosa gloriatio.*“ Es ist leicht begreiflich, dass die Lustspieldichter, denen es nun bei strenger Strafe verboten war, persönliche Satiren noch dazu gegen Staatsobrigkeiten in Scene zu setzen, sich mit wahrem Feuereifer an die Vorführung und Verspottung dieser Gestalten machten, die doch so viel dankbaren Stoff darboten. „*Nec mirum cuiquam iam videbitur, stoliditatem, inscitiam et vanitatem illorum a poëtis recentioris comoediae tot tantisque opprobriis et contumeliis oppletam esse.*“ So verwendet Menander den miles in mehreren Stücken: *Θρασυλέων*, *᾿Ασπίς*, *Μισούμενος*, *Περικειρομένη*, *Κόλαξ*, *Σικυώνιος* und sicher auch noch in andern. Auch Philemon kultiviert ihn sehr.

Diese attische Komödie wurde nun in der Folgezeit das Vorbild der römischen *Comoedia palliata*: *«Les Romains ne produisirent aucune œuvre comique digne de ce nom, avant d'avoir subi profondément l'influence grecque.»* [1])

Nun waren aber in dem aristokratischen Staate der Römer die Lebensbedingungen für die alte griechische Komödie mit ihrer politischen Richtung nicht gegeben. Man griff daher zu den jüngeren und weniger gefährlichen Vorbildern, zur neuen Komödie, und brachte die Persönlichkeiten aus dem täglichen bürgerlichen Leben auf die Bühne. Mit Behagen haben die römischen Dichter, deren berühmteste Vertreter Livius Andronicus, Cn. Naevius, Plautus und Terenz sind, die ausländische Pflanze des miles, die auch auf römischem Boden gut gedieh, auf die Bühne gebracht. Man konnte sicher in Rom selbst den Typus des „langen Schlagetots, der den Löwen spielt und ein Hasenherz in der Brust trägt“ — treffen; [2]) um so eher mussten dann die Dichter die Gelegenheit ergreifen, ihn unter der Maske des Griechischen einer Verspottung preiszugeben, die, wie das Schicksal des Dichters Naevius beweist, der einen allzufreien Angriff auf die vornehmen Römer mit dem Gefängnisse büssen musste, in direkter Anwendung auf römische

---

[1]) Ph. B.. in der *Grande Encyclopédie*, XI, 1180.
[2]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung*, I, 66.

Verhältnisse gefährliche Folgen nach sich hätte ziehen können.

Livius Andronicus hat den miles zuerst auf die römische Bühne gebracht,[1]) Plautus führt ihn ein im *Pönulus, Curculio, Epidicus,* in den *Bacchides* und in etwas milderem Lichte auch im *Truculentus.*[2]) Terenz verwendet ihn im *Eunuchus.*

Die hervorstechendsten Charakterzüge sind die masslose Selbstüberhebung, das Prahlen sowohl mit unerhörten kriegerischen Thaten[3]) als auch mit seiner geistigen Überlegenheit,[4]) die Überzeugung von seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht,[5]) seine gemeine Sinnlichkeit,[6]) das Protzen mit seinen Reichtümern,[7]) die jämmerliche Feigheit, die er im Ernstfalle zeigt,[8]) und die ihn eine erlittene Schmach sofort wieder vergessen lässt.[9]) „Er ist gekennzeichnet vor allem durch seinen hochtrabenden säbel- und silbenrasselnden Namen, in deren barocker Zusammenklitterung sich Plautus eine besondere Güte thut, wie durch seine pomphafte Maske. Die leuchtende Purpurchlamys, der vom mächtigen Federbusche überragte Helm, der spiegelblanke Schild und das gewaltige Schlachtschwert verraten den Helden, sein dunkles wallendes Lockenhaar und seine Hünengestalt machen ihn, wie er überzeugt ist, den Frauen unentbehrlich. Mit weitausgreifenden Schritten, von Trabanten begleitet, geht er über die Bühne. Er schwadroniert von Schlachten und Haufen erschlagener Feinde, prahlt mit eroberten Weiberherzen, mit unermesslichen Schätzen, mit göttlicher Abstammung; verachtet alle übrigen Sterblichen, wenn sie nicht gerade Könige sind, geht in seinen Reden

---

[1]) Ribbeck, a. a. O. I, 18.
[2]) Ribbeck, a. a. O. I, 65. und *Alazon*, p. 55 ff.
[3]) *Miles gloriosus* von Plautus I, 1.
[4]) *Eunuchus* von Terenz III, 1.
[5]) *Mil. gl.* I, 1; IV, 2, 4.
[6]) *Mil. gl.* IV, 2.
[7]) *Mil. gl.* IV. 2.
[8]) *Mil. gl.* V, 5. *Eunuchus* IV, 7.
[9]) *Mil. gl.* V, 5; *Eunuchus* V, 8.

auf Stelzen, donnert mit Drohungen, zieht sich aber vor wirklicher Gefahr vorsichtig zurück. Seiner unverschämten Lüsternheit und Verlogenheit kommt seine Dummheit und Leichtgläubigkeit gleich, seine Haut ist dick wie Elefantenleder, und da diesen dienlichen Eigenschaften auch ein Gran vulgärer Gutmütigkeit beigemischt ist, so bietet er ein herrliches Ziel für Schalkspossen und Hänseleien. Er geht unfehlbar in die Falle.“ Dies ist das Bild, das Ribbeck[1]) vom römischen miles entwirft. Nun verschwand aber mit Plautus die Reproduktion der durch griechische Komiker dargebotenen Formen und Stoffe. Man fand daran keinen Gefallen mehr, da doch die in denselben auftretenden Personen meistens einer den Römern ganz fremden Welt entlehnt waren. Man schuf die *Comoedia togata* oder, besser gesagt, die nationale Komödie mit italienischen Figuren.[2]) Das nationale Leben sollte in heiterer Darstellung auf die Bühne gebracht werden. Der miles verschwand aber keineswegs, denn in ihrem angeborenen Hochmute, mit dem die Römer auf die Provinzstädte herabsahen, konnten sie leicht den miles als den Bewohner irgend einer Kleinstadt hinstellen, und ihn mit dem beissendsten Spotte überschütten. Doch auch der *togata,* die ebenso wie das damalige Leben doch immer einen griechelnden Beigeschmack hatte, wurde bald der Lebensfaden abgeschnitten. Als nämlich die italienischen Städte in den Jahren 90—88 das Städterecht erhielten, durfte der Schauplatz der römischen Komödien nicht mehr dorthin verlegt werden; man musste ihn daher unbestimmt lassen oder in ganz unbekannte Örtlichkeiten verlegen; ebenso musste man sich den neuen Bürgern gegenüber mässigen.[3]) An die Stelle der nationalen Komödie trat ein populäres Lustspiel, das mehr noch auf dem Boden der Wirklichkeit und der römischen Nationalität gegründet war und in dieser Hinsicht als die letzte Entwicklungsstufe einer nationalen Komödie

---

[1]) *Gesch. d. röm. Dichtung* p. 65.

[2]) Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI, 1181; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 244, 317 f.

[3]) Ph. B., in der *Gr. Encycl.* XI. 1181.

sich darstellt. Ich meine jene Reaktion des italienischen Geistes gegen die allmählich für langweilig befundenen Produkte der grossen Komödiendichter; jene in Campanien entstandenen übermütigen grobkörnigen Possen mit stehenden Charakterrollen und bestimmt wiederkehrenden Typen der Gesellschaft und der Familie,[1]) welche in derber Weise das Leben des niederen Volkes und die kleinbürgerlichen Zustände in plebejischer skizzenhafter Darstellung vor Augen führten und die mit dem gewöhnlichen Namen Atellanen belegt sind, eine Bezeichnung, die wir wohl am besten mit „Krähwinkliaden" wiedergeben können.[2]) Der Volksspott, der sich auf die Menschen und öffentlichen Ereignisse erstreckt, diese satirische und beissende Kraft flüchtete sich unter die grotesken Masken eines Bucco, Maccus etc.[3]) Dass auch der *miles* in den Atellanen bekannt war, beweist z. B. der noch erhaltene Titel eines Stückes: „*Milites Pometinenses*", wenn auch das Fragment keinen übersichtlichen Plan gewährt.[4])

Und auch die übrigen, stehenden Rollen lassen erkennen, dass die an dem *miles* verspotteten Eigenschaften des öfteren auf der Bühne dem Gelächter preisgegeben wurden. So ist in *Maccus* die blödsinnige Dummheit, bestialische Gefrässigkeit und Lüsternheit konzentriert. *Bucco* ist der Vertreter des Grossmauls, dessen Leistungen vorzugsweise auf dem Maule beruhten. *Pappus* ist ein lüsterner, geiziger und eitler Alter, welcher unter der Erfahrung und Weisheit, mit der er sich fortwährend brüstet, grosse Dummheit birgt und daher überall zum Besten gehalten und überlistet wird.[5]) Alle diese Eigenschaften sind ja spezifisch die des „Soldaten", und warum sollten sie nicht auch bei der grossen Beliebtheit und dem dankbaren Stoffe des miles öfters in ihm vereinigt worden sein? Ja, Magnin führt unter anderen, verschiedene

---

[1]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung*, p. 208.

[2]) Pauly, *Real-Encyclop.* I, 1957; Bähr, *Geschichte der röm. Lit* I, 174 ff., und die dort p. 176 f. aufgeführte, weitere Lit.

[3]) Magnin, *Origines du théâtre mod.* I, 311.

[4]) Bernhardy, *Grundriss d. röm. Lit.* p. 473.

[5]) Pauly, l. c. I, 1958; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 319 f.

Professionen bezeichnenden Titeln, wie «*les peintres*» etc., auch den eines «*Maccus, soldat*» auf.[1])

Gleichzeitig oder noch früher als die *Atellana* kultivierte man auch den *Mimus*, der im Wettkampfe um die Erringung der öffentlichen Gunst endlich die erstere verdrängte,[2]) und dessen Tendenz in der Nachahmung oder vielmehr Karikierung einzelner Charaktere und Erscheinungen des niederen Volkslebens gipfelt.[3]) Wenn auch die Belege für das Auftreten des miles in dem *Mimus*, beziehungsweise für die Verspottung seiner teils rohen, teils komischen Charakterzüge fehlen, so entspricht es doch nur dem von einem gesunden Realismus angehauchten Geiste dieses Vorstellungen, die ja ebenso wie die Atellanen es sich zur Aufgabe machten, in lockerem und losem Zusammenhange die niederen und kleinstädtischen Ordnungen Italiens vor den Augen eines schaulustigen Publikums Spiessruthen laufen zu lassen, wenn wir mit Bestimmtheit annehmen, dass auch der *miles* seinen Platz im *Mimus* gefunden hat, um so mehr als ja *Atellana* und *Mimus* namentlich in den festen, immer wiederkehrenden Rollen und Charaktermasken vollständig übereinstimmten. Der *miles* war durch Plautus auf der römischen Kunstbühne heimisch gemacht. Warum sollte er auf dem populären Theater der Römer nicht mehr erscheinen, das doch zu einer Zeit blühte, wo in dem unermesslichen Reiche infolge der beständigen Kriege die Leute vom Schlage des Alazon in Menge ihr Unwesen trieben.[4]) Er lebte fort im römischen Volke, wohl auch Dank einem Pylades, Bathyllus, Hylas etc., jenen berühmten Vertretern des Pantomimus, diesem fein ersonnenen Bindemittel der verschiedenen Nationen, die des Reiches Bestand bildeten.[5]) Der miles überdauerte ebenso

---

[1]) l. c. I, 316.

[2]) Aly. *Der Soldat im Spiegel d. Kom.*, in den *Preuss. Jahrbüchern.* 1866. XII. 582.

[3]) Cloetta. *Beiträge* I. 2; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 322 ff.

[4]) Leider ist der II. Bd. von Magnin's *Origines du théâtre.* wo der Anlage des Buches nach, ohne Zweifel Näheres zu finden gewesen wäre, nicht erschienen.

[5]) Magnin, l. c. I, 473.

wie die dramatischen Spiele der römischen Kaiserzeit auch die Stürme der Völkerwanderung, und nach jenem langen Winterschlafe in den dunkeln und wohl ewig unerhellt bleibenden Jahrhunderten tritt er uns in verjüngter Gestalt in der *Commedia dell' arte* wieder entgegen. Ist diese eine, wenn auch noch so schwache, so doch direkte Fortsetzung der dramatischen Spiele Roms oder eine völlige Erneuerung? Diese Frage ist bisher oft aufgeworfen und in sehr verschiedener Weise beantwortet worden. Riccoboni hält es für sehr wahrscheinlich, dass diese mimischen Spiele bis zur Entstehung der neueren Komödien nicht allein in Italien, sondern auch in einigen anderen Ländern unaufhörlich fortgedauert haben. „Denn im 6. Jahrh., sagt er, blühten diese Spiele noch in Italien, wie man aus dem Zeugnisse des Cassiodorus weiss. Nur erlitten sie durch den Geschmack und die Sitten der Völker mancherlei Veränderungen. So viel ist gewiss, dass Thomas Aquinas, der im 13. Jahrh. lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem Schauspiel redete, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwunge gegangen.“ [1]) „Es ist kein Zweifel, fügt Flögel[2]) hinzu, dass die alten Spiele der römischen Mimen, die sich bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften in Italien erhalten hatten, aus diesem Lande auch nach Frankreich gewandert sind. Weil die Larven dieser Komödianten sehr scheusslich und ihre Geberden und Ausdrücke in der Volkssprache sehr frei und unanständig waren, so wurden sie schon im Jahre 742 von Karl dem Grossen unter dem Namen der Histrionen verboten. Die Kirchenversammlungen verboten sie auch und so kommt es, dass man kurze Zeit darauf nichts mehr davon weiss.“

Schon lange vor Flögel hat der Franzose Sibilet in seiner 1548 erschienenen Poetik auf die Ähnlichkeit zwischen dem Mimus und den mittelalterlichen Farcen aufmerksam gemacht. Etwas weiter geht Sand (*Masques* I, 41), der die italienische Komödie direkt von dem Spiele der alten lateinischen *Mimen* abstammen lässt und besonders die *Commedia*

[1]) *Histoire du théâtre italien* I. 22.
[2]) *Geschichte der kom. Lit.* IV, 125, 223.

dell'arte für nichts anderes hält als für die Fortsetzung der *Atellanen:* „sie sei das einzige Theater in Europa, das die Tradition des Altertums bewahrt habe". Auch Klein glaubt betonen zu sollen, dass *noch* im 10. Jahrh. Mimen und Pantomimen im Schwunge waren. [1])

Im Gegensatz dazu sagt Bernhardy: [2]) „Nur ein Schatten der Atellanen blieb als letzter Rest des Dramas in Italien, aber am Fortleben der *mimi* oder *joculatores* im Mittelalter hat die Literatur des Altertums keinen Anteil." Ferner bemerkt Creizenach, dass auf keinem Gebiete der Literatur in den Zeiten des Mittelalters „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums stattgefunden habe, wie auf dem Gebiete des Dramas". [3]) Die über diese Frage geäusserten Meinungen anderer Forscher wie Amicis' (1882), Stoppato's (1887) und Caravelli's (1889) werden von d'Ancona (*Orig.* 2. Aufl. I, 60 f.) angeführt.

Sehr richtig bemerkt Schack, es sei misslich, „hierauf bestimmte Antwort zu geben"[4]). Jedoch dürfte die Ansicht derjenigen den Vorzug verdienen, die einem, wenn auch losen Zusammenhange des alten *Mimus* und der mittelalterlichen Stegreifspiele das Wort reden, da auch, wie Gaspary[5]) treffend ausführt, innere Gründe dafür sprechen, so die Verwendung des Dialekts, die beiden Theatern gemeinsam ist, sowie auch die possenhaften Bedienten, die Vereinigung von Dichter und Darsteller in einer Person, endlich das Wiederkehren derselben Figur in verschiedenen Stücken. Dass es sich indes in dieser Frage bis jetzt nur um „Möglichkeiten" nicht um nachweisbare Thatsachen handelt, ergibt sich aus den weiteren Ausführungen d'Ancona's,[6]) Stiefel's,[7]) Creizenach's.[8])

---

[1]) *Geschichte des aussereuropäischen Dramas* III, 635.
[2]) *Grundriss der röm. Lit.* p. 404.
[3]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.
[4]) *Geschichte der dramat. Kunst* I, 32.
[5]) *Geschichte der ital. Lit.* II. 633.
[6]) *Origini del teatro it.* I. 60 f.
[7]) *Z. f. rom. Philol.* 1893. XVII. 584.
[8]) *Gesch. des n. Dramas* I, 386 f.

Unbegrenzt sind die Personen und Namen, welche beim Erscheinen der *Commedia dell' arte* die verschiedenen, naiven und erkünstelten Triebe des menschlichen Wesens in Typen darstellten und welche gewöhnlich in einige Haupttypen zusammengefasst werden: Polichinelle, der Capitan, Scaramouche, Arlequin, Briguelle, Pantalon und der Dottore. Jede Provinz wollte einen Vertreter haben. Bergamo gab den Arlequin und Brighella; Mailand: Beltrame und Scapin; Venedig: Pantalon und Zacometo; Neapel: Pulcinella, Scaramouche; Tartaglia: den Capitan etc. etc.[1])

So reich verzweigt diese Typen im allgemeinen waren, ebenso vielseitig waren sie im besonderen.

Die ersten *italienischen* Kapitäne stammen aus dem 15. Jahrh.[2]) Literarisch finden wir sie erst etwas später, nämlich zuerst in dem Spanier Giglio der *Ingannati* (1531), dann bei Pietro Aretino in dem Tinca der *Talanta.*[3]) In der 2. Hälfte des 16. Jahrh. erlangt er unter der Bezeichnung Spavento, gespielt von F. Andreini, einem Mitglied der Scala-Truppe, grosse Berühmtheit. Von nun ab erbt er sich fort bis in unser Jahrhundert herein. Gleichzeitig mit dem Spavento trat der Kapitän Cocodrillo auf, gespielt von einem Mitgliede der *Confidenti*, namens Fabrizio de Fornaris. Ebenfalls um dieselbe Zeit entstand der Capitano Rinoceronte und der Matamore.[4]) Etwas später kam der Kapitän Spezzafer. Der kalabrische Typus eines Kapitäns ist Giangurgolo — der grosse Schlund[5]) —, ein neapolitanischer Typus ist der Vappo,[6]) ein römischer Rogantino.[7]) Damit hatte man noch nicht

---

[1]) Sand. *Masques* I, 36 f.
[2]) Sand, l. c. I, 192.
[3]) Gaspary, l. c. II, 612.
[4]) Sand, l. c. I, 195 ff.
[5]) Sand, l. c. I, 201. Nach anderen ist *Giangurgolo* nichts anderes als ein ungeschliffener Lümmel, oder ein Bauer aus Calabrien. Siehe Flögel, *Gesch. d. Groteskek.* p. 49.
[6]) Sand, l. c. I, 202.
[7]) Sand, l. c. I, 203.

genug. Selbst aus dem Liebhaber der *Com. d. a.* bildete sich, wenn auch erst mit Beginn des 18. Jahrh., eine Art Kapitän heraus. Der ehemalige „schöne Leander" tritt ganz in die Fusstapfen des Pyrgopolinices: «*Il semblerait*», sagt Sand, «*à voir ce personnage arpenter le théâtre comme ferait un coq, en se pavanant, la tête perdue dans sa collerette, l'épée au flanc, la pointe en l'air, crevant les yeux de ses voisins ou s'embarrassant dans les jambes de son valet, que ce n'est pas là un amoureux, mais une sorte de matamore.*»[1]) Eine weitere Ausbildung erfuhr der miles in dem Scaramouche-petit-batailleur. Dieser Typus war ursprünglich von dem Kapitän unabhängig, doch hatte er immer schon den Charakter eines Prahlers und Feiglings. Später ersetzte er völlig den Kapitän. Der berühmteste aller Scaramouches war Tiberio Fiurelli, der um die Mitte des 17. Jahrh. in Paris auftrat, wo er die Bewunderung des jungen Molière erregte und vielleicht sogar auf seinen Lebensberuf bestimmend einwirkte.[2]) Auch die Typen des Pasquariello und des Crispin haben viel mit dem Kapitän gemeinsam. Namentlich zeichnet sich auch der letztere durch einen langen Degen sowie durch grosse Prahlsucht und Feigheit aus. Ferner ist Brighella, der als Stammvater der schurkischen Diener Molière's für uns besonderes Interesse hat, dem Kapitän ähnlich, indem er ein Prahlhans und Grossmaul gegenüber den Greisen und Feiglingen ist, dem Mutigen aber nicht Stand hält. Im übrigen aber scheint er nicht so gutmütiger Natur zu sein wie der Kapitän.[3]) Auch Coviello erinnert durch sein Auftreten an den miles. Er ist ein dummer Prahler und ist auch äusserlich mit dem Spezifikum der Kapitäne, dem Degengehänge und Schwerte, gekennzeichnet.[4]) Diese häufige Verwendung des Capitan beweist, wie sehr er beim Publikum beliebt war. Er war aber auch eine Figur des Lebens im 16. Jahrh., „wo der Kriegsdienst keine Pflicht, sondern ein

---

[1]) Sand, l. c. I, 347.
[2]) Sand, l. c. II, 257, 266.
[3]) Sand, l. c. II, 206.
[4]) Sand, l. c. II, 289

Beruf war, der Soldat oft unblutige Schlachten schlug und seinen Mut gegen den waffenlosen Bürger zeigte." [1])

Ist schon der wirkliche italienische Soldat ein in jeder Beziehung würdiger Nachkomme des griechischen und römischen Mietlings, so sind auch die auf der Bühne verspotteten Züge des italienischen *Capitano* im allgemeinen dieselben, die wir schon bei Plautus und Terenz sehen, nur noch bizarrer und verzerrter.

Seine Prahlsucht äussert sich z. B. in folgender Weise: Im Laufe einer einzigen Nacht macht er mindestens 200 Mädchen schwanger. Bei seiner Geburt nahm die Natur das Gold des ersten Zeitalters, das Silber des zweiten, das Erz des dritten, und das Eisen des vierten, und damit hat sie dann seinen Kopf aus Gold gemacht, den Körper aus Silber, die Beine aus Erz und die Arme aus Eisen; daher seine Fertigkeit in der Führung der Waffen. Sein Schwert hat Vulcan geschmiedet, dann hat er es der Vorsehung gegeben, welche es dem Xerxes gab; von Xerxes ging es auf Cyrus über, dann auf Darius, Alexander, Romulus, Tarquinius, auf den römischen Senat, auf Cäsar und endlich auf ihn.

Natürlich hat er schon unzählige Armeen in die Flucht geschlagen.

Unter solchen und ähnlichen Rodomontaden erscheint der *Capitano* der *Comm. d. a.* Da nun diese *Comm. d. a.* neben dem Altertum der Urquell ist, aus dem die französischen Komödiendichter der Renaissance zum grössten Teil geschöpft haben, so ist sie als das Bindeglied anzusehen, das den antiken miles mit dem Kapitän der französischen Komödie verbindet. Gleichzeitig haben aber auch Plautus und Terenz direkt auf die Behandlung des miles in Frankreich eingewirkt. Es wird sich empfehlen, den miles zunächst in seiner französisch nationalen Entwicklung zu verfolgen.

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 612.

2. Der Miles im französischen Drama des Mittelalters.

Der französische *Capitaine* entstammt, wie soeben angedeutet wurde, nicht ausschliesslich der antiken Überlieferung und der *Comm. dell' arte*; auch im nationalen Drama der Franzosen ist er begründet.

Zwar befassen sich schon die mittelalterlichen Bearbeitungen lateinischer Stoffe mit einem *Thraso* oder *Miles gloriosus*, aus welchen Titeln man auch auf das Vorhandensein des bramarbasierenden Soldaten schliessen möchte. Aber diese beiden Stücke, die im 12. Jahrh. geschrieben wurden, und deren Verfasser nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden können, haben mit dem Altertum nur wenig, mit dem miles nichts gemein. Denn wenn auch im erstgenannten Stücke ein einfältiger Kriegsmann auf die Bühne gebracht wird, und wenn demselben auch, wie Cloetta[1]) bemerkt, irgend eine mehr oder weniger getreue Prosabearbeitung eines alten Komödienstoffes vorlag, so darf doch nicht an Plautus gedacht werden. Das zweite, in welchem die Handlung nach Rom verlegt ist, hat mit dem plautinischen Stücke nur den Titel gemein; ja nicht einmal dieser braucht von Plautus zu kommen, sondern kann, wie Cloetta (l. c. I, 82) ganz richtig hervorgehoben hat, sehr wohl auch dem Prologe zum *Eunuchus* entstammen.

Einzelne der dem miles eigenen Charakterzüge treten uns in dem Schäfer Robin entgegen, einer Possenfigur[2]), welche in der ältesten „komischen Oper" [3]), nämlich in dem *Jeu de Robin*, einem melodramatischen Schäferspiele Adam de la Halle's[4]) eine ziemlich klägliche Rolle spielt. Er

[1]) *Beiträge* I, 75; Reinhardstöttner. *Plautus*. p. 613 bis 616.

[2]) Siehe Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 121.

[3]) So nennt Ambros (*Gesch. der Musik*, p. 295.) jenes Schäferspiel.

[4]) Über A. d. l. H. siehe Stengel, in der *Franco-Gallia* VI, 209 f.; Julleville, *La Comédie* p. 27 ff.; Julleville, *Répertoire*, No. 1 bis 3; Monmerqué, *Th. fr. du m. âge*, Paris. 1839. 8°; Clédat, in der *Rev. d. philol. fr. et prov.* IX, 4; Bahlsen, Über *A. d. l. Halle's Dramen etc.* Marburg. 1885. 8°; Bédier, in d. *Rev. d. 2 Mondes* 1890, 15. Juni,

wird geohrfeigt und verdankt es nur der Standhaftigkeit seiner Geliebten, dass er dem gewöhnlichen Schicksale des miles, der Geliebten nachsehen zu müssen, entgeht; trotzdem aber versteigt er sich, sobald die Luft rein ist, zu schweren Drohungen:

Robins:

«*Diex! con je seroie jà preus*
Se li chevaliers revenoit!»

Marions:

«*Voirement, Robin, que che doit*
Que tu ne sès par quel engien
Je m'escapai.»

Robins:

«*Je le sai bien.*
Nous véismes tout ton couvin.»

«*Demandes Baudon, men cousin,*
Et Gautier, quant t'en vi partir,
S'il orent en moi que tenir:
Trois fois leur escapai tous,»

worauf Gaultier ihn mit feinem Spotte beruhigt:

«*Robin, tu ies trop corageus;*
Mais quant li cose est bien alée,
De legier doit estre ouvliée,
Ne nus ne doit point le reprendre.» [1])

---

p. 869—897, bringt eine Analyse der beiden Stücke *Adam's de la Halle;* Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas* I. 395 ff.; Rambeau, *Die dem A. d. l. H. zug. Dramen. Marburg.* 1886; Rambeau, in den *John Hopkins University Circulars.* 1896, XV. June. (Dieser Artikel bringt eine sehr willkommene Zusammenstellung der auf *Adam de la Halle* sich beziehenden, literarischen Untersuchungen). Unerreichbar blieb dem Verfasser leider die letzte, soeben erschienene Ausgabe des *Jeu de Robin et Marion* von E. Langlois. Par. 1896. 8° (vgl. Rev. crit. 1896. No. 20; Rom. 1896. XXV, 351).

[1]) Coussemaker, *Œuvr. de Adam de la Halle,* p. 380.

Doch ist diese Probe aus weltlichen Dramen, wenigstens aus dieser frühen Zeit, vereinzelt.

Wie im englischen Drama, so mögen wohl auch bereits in den französischen Mysterien die nationalen Anfänge des miles liegen und dort in Personen wie Herodes, Pilatus etc. verkörpert sein.

Ist ja doch der prahlerische Charakter dieser Persönlichkeiten, verbunden mit feiger Gesinnung, schon in der Geschichte begründet. Um so näher liegt es, dass die geistlich-didaktische Richtung der Mysterien diese Eigenschaften aufgriff und übertrieben darstellte, um so die Träger derselben desto wirksamer zu verspotten. Ganz bestimmt aber dürfen wir in dem Satanas der Mysterien eine Person erkennen, die zum grossen Teile in dem Fahrwasser des nachmaligen Kapitäns segelt. „Gerade die Teufel waren bei dem Volke sehr beliebt auf der Bühne wegen ihrer abscheulichen Gestalt, Schwänze, Hörner, Reden und Geberden; denn sie stellten die lustigen Personen oder den Hanswurst vor.“ [1])

Diese Behauptung Flögel's ist noch dahin zu ergänzen, dass, wie bereits Julleville [2]) bemerkt hat, die Teufel in den meisten Fällen auch die Geprellten waren. «*Le diable est donc quelquefois sérieux dans les mystères. . . . Mais plus souvent le diable est burlesque et ridicule, maltraité et berné par tous, par Dieu, par les hommes, et même par ses camarades.*»

Petit de Julleville hat bereits eine grosse Anzahl von Beispielen zusammengestellt, welche zeigen, dass der Satanas in dieser Richtung dem Volke zum Gespötte dienen musste. [3])

Aber auch den Bramarbas finden wir unter den Teufeln vertreten. So z. B. im *Saint Christophe.* Ein Riese, namens Reproche, der nur dem allermächtigsten Herrscher dienen will, sucht den Teufel auf. Als er ihn getroffen, prahlt dieser ganz im Tone des Kapitäns: [4])

---

[1]) Flögel, *Gesch. d. Groteskek.*, p. 92.
[2]) Julleville, *Hist. d. th.*, I, 272 f.
[3]) l. c. II, 229, 248, 320, 335, 471, 487, 537.
[4]) l. c. II, 602.

« *Si tu le quiers, tu l'as trouvé.*
Et affin que mieulx tu entendes
Je suis celuy que tu demandes,
Qui ay puissance de deffaire
Tout ce qui me vient au contraire.
Je fais les guerres assembler,
Fouldre choir, et terre trembler,
Je destruis par mortelle guerre
Citez et villes sur la terre.
Les roys qui sont de moy hays,
Je les chasse de leur pays.
Il n'a roy si puissant du monde,
Que je n'abisme et ne confonde.
La dignité de ma couronne
Toutes les terres environne.
J'ay de soubdoyers grant puissance
Et innumerable finance
Pour recompenser mes amis.
Et, si veux, par moy seras mis
Incontinent roy ou regent
De ton pays et de ta gent;
Ou si tu quiers chasteau ou ville
Je t'en donneray plus de mille.
Si tu veulx rien, si le demande,
Car est ma puissance si grande
Qu'on ne la pourroit estimer. »

Was für eine Wirkung mussten diese bombastischen Worte hervorbringen, wenn der Teufel gleich darauf vor einem Kruzifix die Flucht ergriff!

So zeigen sich schon im Satan einige der charakteristischen Merkmale des *Capitaine*, seine Prahlsucht und seine Brutalität; zugleich wird er auch immer auf Kosten der lachenden Zuhörer geprellt.

Doch nicht bloss in der Person des Satans wollte man die genannten Eigenschaften geisseln. Man brachte auch wirkliche Soldaten auf die Bühne, um sie zu verspotten und lächerlich zu machen. Der Glorienschein, welcher das Ritter-

tum in früheren Jahrhunderten umwob, war bereits geschwunden. Schon in der Erzählung von *Flore et Blancheflor* ist die Umwandlung des Ritters in einen „armseligen, unstät umherschweifenden Abenteuerer" vollzogen. Seit dieser Zeit ist er immer tiefer gesunken: «*Il fait place au gendarme, au routier, au truand pillard, ivrogne, débauché, vantard, plus hardi à forcer un poulailler qu'une citadelle.*» [1])

So wird uns der Soldat schon in der Farce *Vie de Saint Fiacre* geschildert. Er zeichnet sich durch grobe Brutalität aus. [2]) In dem Mysterium *Judith* erscheinen zwei Soldaten der Armee des Holophernes: *Granchevuyde* und *Turelututu*, welche den *soudard fanfaron* personnifizieren, und sich gegenseitig in Feigheit, Schmarotzertum und groben Scherzen überbieten. [3])

Überhaupt werden die Soldaten als Mordbrenner und Wüstlinge ersten Ranges hingestellt. «*Les gens de guerre ne sont ni humains ni modérés, dans l'échauffement du combat, et même après la victoire on pille, on massacre, on attente à l'honneur des femmes.*» [4])

Es ist zwar, wie es scheint, seltener der Fall, dass sie auch in der Eisenfresserei und dem Säbelgerassel besonders hervorragten, aber unvertreten blieb diese Eigenschaft nicht, wie schon weiter oben gezeigt worden ist. In dem Mysterium *L'empereur Julien et Libanius* wird der Kaiser als eine Art *Matamore* dargestellt:

> «*Seigneurs, entendez ma raison;*
> *J'ay bien de vous dire achoison:*
> *Traiez vous ça, non pas arriere,*
> *Puisque je suis vostre emperiere,*
> *Vous devez chascun regarder*
> *A m'onneur accroistre et garder.*» [5])

---

[1]) Lenient, *La Satire en France*, p. 357.
[2]) Fournier, *Le th. fr. av. la Renaiss.*, p. 18 ff., 28 ff.
[3]) Julleville, *Hist. d. th. en Fr.*, II, 373.
[4]) id. ibd. I, 132.
[5]) id. ibd. II, 254.

Später, als das Theater schon einen mehr profanen Charakter trug, und in vielen Fällen nur dazu diente, die von geistlichen und weltlichen Würdenträgern ausgehenden Übergriffe zu geisseln, boten diese eine ähnliche günstige Gelegenheit zur Verhöhnung. So finden wir in einer am Faschings-Dienstag des Jahres 1511, bzw. 1512 (neuer Stil) [1]) aufgeführten und den Titel *L'homme obstiné* tragenden Moralité den Papst selbst, nämlich Julius II., als *miles gloriosus* verspottet. [2]) Auf der einen Seite beklagen *Peuple-Français* und *Peuple-Italique* ihre Leiden, auf der andern feiern *Simonie-Hypocrisie* ihre eigenen Laster. Wie ein wirklicher *Matamore*, mit feurigem Blick, feuerroten Wangen, langem Bart, tritt *L'homme obstiné* auf und schreit mit Donnerstimme: «*Regardez-moy, je suis l'Homme obstiné.*» [3]) Er erzählt, wie er es liebt, die Könige ein- und abzusetzen, Himmel, Erde und Unterwelt zu trotzen, gut zu essen und zu trinken.

Aber bei der Ankunft der *Pugnition-Divine*, welche die Verstockten mit dem ewigen Feuer bedroht, und beim Anblick der *Démérites-Communes*, in welchen wie in einem Spiegel ein Jeder seine Sünden erkennen kann, bekehren sich alle, ausgenommen *L'homme obstiné*, der in seiner Unbussfertigkeit verharrt, so dass man ihn endlich mit Gewalt zurückzubringen beschliesst.

Wenn in dieser Moralität die Prahlsucht in erster Linie gegeisselt wird, so finden wir in einigen Farcen auch andere Charakterzüge des *miles* wieder. In der *Farce du Franc Archier de Baignollet*, welche mit Unrecht dem Dichter Villon zugeschrieben worden ist, [4]) und aus dem Jahre 1468 stammt, treffen wir eine Figur, die unverkennbar einige Züge des *miles* an sich hat.

Gleich beim Erscheinen spricht der Held von seiner Kampfbegier und berichtet uns seine Heldenthaten. So z. B.:

---

[1]) Julleville, *Les comédiens*, p. 165; id. *Répertoire*, p. 222; Birch-Hirschfeld, Gesch. d. fr. Litt. 1889. I, 52 ff.

[2]) Sainte-Beuve, *Tableau historique*, I, 257.

[3]) Lenient, *La Satire* etc., p. 393.

[4]) *Anc. th.* II. 326—337; Julleville, *La comédie* p. 262 ff.; Julleville, *Les comédiens*, p. 289; id. *Le Théâtre en France* [1893], p. 67.

«*Mais je luy trenchay une jambe*
D'ung revers, jusques à la hanche.» (S. 330.)

Sobald er aber einer Vogelscheuche ansichtig wird, verliert er allen Mut. Er ersucht das Gespenst höflichst, sich einen andern zum Zweikampf auszusuchen:

«*Vous ne sçavez pas que vous faictes!*
Je suis Breton, se vous l'estes.
Vive sainct Denis ou sainct Yve,
Il ne m'en chault, mais que je vive.» (S. 332.)

Da dasselbe nichts erwidert, hält er sich für verloren, bereitet sich zum Tode vor, setzt seine Grabschrift auf, und beichtet seinem Gotte. Er geht die 10 Gebote durch, kann es aber beim 5. Gebote „Du sollst nicht töten“, nicht unterlassen, das Gespenst darauf aufmerksam zu machen:

«*Helas! monseigneur l'arbalestrier,*
Gardez bien ce commandement.
Quant est à moy, par mon serment,
Meurtre ne fis onc (ques) qu'en poullaille.»
(S. 335 f.)

Endlich fällt die Vogelscheuche um, er will ihr aufhelfen und jetzt erst merkt er seine Täuschung. Nun schwillt ihm der Kamm aufs neue:

«*Sainct Jehan, vous serez batu,*
Tout au travers, de ceste espée.» (S. 337.)

Wir haben in dieser Farce das Bild eines miles, wie es vollendeter nicht gezeichnet werden kann. Zuerst das unerhörte Prahlen mit seinen Heldenthaten, hierauf das feige Benehmen in der vermeintlichen Gefahr, wodurch auch noch seine Dummheit trefflich illustriert wird, und endlich das Wachsen des Mutes nach Beseitigung der Gefahr.

Wir sehen also, dass in den Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten vor-

handen sind.[1]) So zeigt uns auch die *Farce Nouvelle de Colin, Filz de Thevot le Maire* (1542) einen miles.[2]) *Colin* befindet sich im Kriege und sein Vater ist überzeugt, dass er die herrlichsten Thaten vollbringen wird:

> «*Car il est fier comme ung lyon.*
> *Jamais ne fut tel champion*
> *Ne plus vaillant homme de guerre,*
> *Pour tost s'en retourner grant erre.*» (S. 389.)

Einen wunderlichen Kontrast zu diesen Worten bildet die Scene, in welcher *Colin* von einem alten Weibe ins Gesicht geschlagen wird, was er sich ganz ruhig gefallen lässt.[3]) Er läuft sogar davon, um ihren Verfolgungen zu entgehen. Trotzdem sagt er von sich: «*J'ay esté vaillant, Dieu mercy*» (S. 398), weil er einen Mann gefangen hat, anscheinend einen Türken, der aber, wie sich später herausstellt, nur ein harmloser Pilger ist. Seinen Vater ersucht er, mit zu gehen, damit er ihm seinen Gefangenen zeige, denn:

> «*Il porte ung grant baston ferré.*
> *Par Nostre-Dame, je le crains*». (S. 398.)

Die Farce des *Franc Archier de Baignollet* hatte einen so grossen Erfolg, dass viele Nachahmungen erschienen, und man förmlich von einem Cyklus von *Franc-Archers*-Stücken sprechen kann. In erster Linie steht die soeben erwähnte Farce von *Colin*. Ebenso ist von dem genannten Stücke inspiriert die *Farce nouvelle à quatre personnages, c'est à sçavoir: l'Avantureux et Guermouset, Guignot et Rignot* (ungefähr um 1521 verfasst).[4]) Ein anderes in diesen Kreis gehörendes Stück, von dem wir aber nur den Titel haben, ist *Le Pionnier de Sœurdres.*[5])

---

[1]) Vgl. auch Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 451.

[2]) *Anc. th. fr.* II, 388—405; Julleville, *La comédie* p. 260 ff.; id. *Répertoire* p. 121.

[3]) So wird Watkyn von Weibern geprügelt; auch Ralph Roister Doister.

[4]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIV; Julleville, *La comédie* p. 258 ff.; id. *Répertoire* etc. p. 110 ff.

[5]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIII.

Hierher gehört auch ein Monolog, der wahrscheinlich in Angers während des Karnevals 1524 vorgetragen wurde, und betitelt ist: *Le Franc Archier de Cherré.* Er steht dem Original nicht viel nach.[1])

Diese Verbreitung der *Franc-Archers*-Mono- und Dialoge hat ihren Grund nicht nur in der allgemeinen Anziehungskraft des mit ätzendem Spotte übergossenen Stoffes, sondern zum grossen Teile auch in den damaligen Verhältnissen. Die *Franc-Archers* — eine Art Bürgermiliz, die sich grösstenteils aus dem durch die beständigen Kriege an den Ruin gebrachten und so zu einem militärischen, weil einträglicheren Berufe gedrängten Bauernstande rekrutierte[2]) — wurden im Jahre 1448 in das Leben gerufen. Zuerst erwiesen sie auch Frankreich grosse Dienste. Sie mussten sich in der Handhabung der Waffen jeden Sonntag üben, über die Sicherheit der Städte und Dörfer wachen, und beim ersten Aufruf zu den Fahnen des Königs eilen.[3]) Jedoch allmählich verloren sie ihr Ansehen, da sie den Angriffen der kriegsgeübten Soldaten nicht gewachsen waren, in der Plünderung des armen Volkes aber um so mehr Roheit bewiesen. Nachdem sie daher von Ludwig XI. im Jahre 1480 abgeschafft worden waren, verfielen sie den Angriffen der Satire. Obgleich ohne Zweifel stark übertrieben, so mag doch die Grabschrift des *Baignollet* viel Wahres enthalten haben:

«Cy gist Perrenet, le franc archier,
Qui cy mourut sans desmarcher,
Car de fuyr n'eut oncques espace;
Lequel Dieu, par sa sainte grace,
Mette ès cieulx, avec les ames
Des francs archiers et des gendarmes,
Arrière des arbalestriers.
Je les hay tous; ils sont meurdriers.

---

1) Picot et Nyrop, l. c. p. XXII.
2) Lenient, *La Satire* p. 357.
3) id. ibd. p. 358.

Je les congnois bien de pieça.
Et mourut l'an qu'il trespassa.» [1])

Wir sehen also, dass der miles mit all seinen lächerlichen Eigentümlichkeiten beim französischen Theaterpublikum, dessen Urteilsfähigkeit in ästhetischen Fragen zu jener Zeit auf einer noch sehr niedrigen Stufe stand, eine beliebte Bühnenfigur war. Auch können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass die Basochiens recht häufig die Gelegenheit wahrnahmen, ein gefülltes Haus damit zu erzielen. Darum erscheint noch in vielen Farcen eine Figur, die dem Kapitän, wenn auch nicht äusserlich, doch in den Grundzügen sehr ähnelt. In der Farce *Marchebeau* treten zwei Waffenbrüder auf: *Marchebeau* und *Galopin.* [2]) Es sind das zwei Abenteuerer von der Art des *Baignollet.* Sie rühmen sich ihrer Künste, namentlich der Liebesabenteuer, die sie ausgeführt haben. Ganz nach Art des plautinischen Mauerstürmers prahlen sie mit ihrer Schönheit und Stärke. *Marchebeau* sagt:

«Puys chascun qui nous voyt enqueste:
Mais qui est ce sieur sy honneste.» [3])

. . . .

«Je suys fort comme un Arcules.»
Galop. *«Et moy vaillant comme Achiles.»* [4])

Schliesslich richten sie trotz all ihrer Schönheit und Kraft nichts bei der Geliebten *Convoytise* aus, die ihnen mit folgenden Worten den Korb gibt:

«S'on avoyt la force Hercules,
La beaulté d'Absalon le gent,
Avec la valeur Achiles,
Amour ne faict rien sans argent.» [5])

---

[1]) *Anc. Th.* II. 333; V. 241—50.
[2]) Fournier, *Le th. fr. av. la Ren.* p. 36 ff.
[3]) id. ibd. p. 38.
[4]) id. ibd. p. 38.
[5]) id. ibd. p. 42.

In der Farce *Messieurs de Mallepaye et de Baillevant* [1]) haben wir ein ganz ähnliches Beispiel von Eitelkeit.

Mallep. «*Ne suis-je pas beau personnaige?*»
Baillev. «*J'ay train de seigneur.*» [2])

Viel enger noch an den plautinischen miles, ohne aber von ihm inspiriert zu sein, schliesst sich der *Gaudisseur* an in der *Farce joyeuse, très-bonne, à deux personnages Du Gaudisseur.* [3])

Er ist ein Meister in allen Dingen; im Fechten getraut er sich, es mit jedem Gegner aufzunehmen, im Kriege wirft er einfach alles zur Erde, was sich ihm in den Weg stellt, wie der Metzger das Kalb. Im Singen und Tanzen ist er ebenfalls sehr geschickt. Dieses Prahlen mit geistigen Eigenschaften erinnert sehr an den *Thraso* des Terenz, der sich seines beissenden Witzes rühmt. In allen Weltteilen ist er bekannt, die unglaublichsten Abenteuer hat er bestanden, an dem Hofe der reichen Leute wird er zur Tafel geladen und wie ein König bedient. Auch ist dem miles ein Diener beigegeben, der nach Art Palaestrios uns kund thut, dass sein Herr ein Meister im Essen und Trinken sei und uns aufklärt, wie man die Renommagen seines Herrn auffassen müsse:

«*J'apperçoy bien, par mon serment,*
Que trestout son faict ne vault neant,
Sinon à dire motz, de querelle.» [4])

Weitere Beweise dafür, dass die mittelalterlichen, französischen Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten bieten, sind, wie bereits p. 24 angedeutet worden ist, von Creizenach angeführt worden. [5])

Aus diesen wenigen Proben ersehen wir, dass der Cha-

---

[1]) id. ibd. p. 113 ff.
[2]) id. ibd. p. 115.
[3]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 292—302; Toldo, *Figaro* p. 103.
[4]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 301.
[5]) *Geschichte des neueren Dramas* I, 451 f.

rakter des dummen, feigen Prahlers auf der französischen Bühne schon bekannt war, bevor man noch begann, die reichen Schätze der lateinischen Lustspieldichter Plautus und Terenz, sowie der burlesken Schwänke der *Commedia dell'arte* sich anzueignen. Trotzdem die alte Farce und die Komödie der Renaissance im wesentlichen wenig verschieden sind, vielmehr der Übergang von der einen zur andern nur als ein natürlicher Fortschritt bezeichnet werden kann,[1]) so ist doch der Typus des miles, wie wir im nachfolgenden sehen werden, nicht in gesunder und natürlicher Weise auf der gegebenen nationalen Basis vervollkommnet worden, ebensowenig wie im englischen Drama, wo auch im entscheidenden Augenblicke das klassische Altertum eingreift: *Thersites*, *Ralph Roister Doister;* *Lyly* (*Sir Thopas*), Peele *(Huanebango)*, der unbekannte Verfasser von *Soliman and Perseda* (*Basilisco*). — Nach Shakespere sind besonders Ben Jonson und Beaumont und Fletcher genaue Kenner des klassischen Altertums.

Unter dem einseitigen Einflusse der Commedia dell' arte,[2]) die ihn nur in einer sogenannten stehenden Rolle kannte, blieb er auch in Frankreich über ein volles Jahrhundert zu schablonenhafter Einzwängung verdammt, die jedweden Versuch zur Individualisierung von vornherein ausschloss.

---

[1]) Sainte-Beuve, l. c. p. 262.

[2]) Nachträglich sei hier zu dem oben p. 13 ff. Gesagten noch die Bemerkung angefügt, dass auch Benedetti in seiner mir erst während des Druckes bekannt gewordenen, aber in hohem Grade oberflächlichen. von groben Fehlern strotzenden Schrift (Vgl. Literaturbl. 1882, p. 26 ff.) über den Zusammenhang der *commedia dell' arte* mit den Atellanen gehandelt hat.

Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière.

I. Der Miles im allgemeinen.

A. Fremde Einflüsse.

a) Klassischer Einfluss.

Das 16. Jahrhundert sieht das Theater des französischen Mittelalters enden und das moderne beginnen.[1]) Die Mysterien, Moralitäten, Sottien und Farcen verschwinden, um der Tragödie und Komödie Platz zu machen. In Frankreich entsteht und entwickelt sich das neue Theater unter dem doppelten Einflusse des klassischen Altertums, das mit seinen literarischen Schätzen so lange im Winterschlafe gelegen hatte, und der italienischen Literatur, die selbst wieder aus diesem Studium der lateinischen und griechischen Klassiker hervorgegangen war.

Diese Wiedergeburt des Klassizismus ist natürlich nicht plötzlich aus dem Boden herausgewachsen. Langsam und ganz allmählich war sie schon seit geraumer Zeit vorbereitet worden, ehe sie sich zu voller Blüte entfaltete. Anfänglich war freilich der Geschmack an den erhabenen Schätzen der

---

[1]) Das Folgende beruht zum Teil auf Darmesteter, *Le seizième siècle en France*, p. 176 ff.; Voigt, *Wiederbelebung des klass. Altertums*, II, 330 ff.; Creizenach, *Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten*, in des Verfassers gross angelegter *Geschichte des neueren Dramas*, I, 485 ff.

Alten von recht einfacher und rein äusserlicher Natur. Der französische Hof, der ja zu jeder Zeit sein Steckenpferd hatte, huldigte in diesem Anfangsstadium der Mode des Bücherluxus. Johann der Gute fing schon damit an; Karl V. und sein Bruder, der Herzog von Anjou, der Herzog von Burgund und der Herzog von Berry teilten diese Liebhaberei und hatten Büchersammlungen, in denen die Klassiker nicht fehlten. So fand der Geschmack für das Altertum in der Form von Prachtwerken und Bilderbüchern seinen Eingang bei Hof und das blieb doch nicht ohne weitere Folgen.[1]) Auch die Pariser Universität gab dem klassischen Studium einen wirksamen Anstoss. Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts wurden die Zöglinge der Kollegien mit Autoren wie Livius, Vergil, Ovid, Juvenal, Terentius etc. bekannt gemacht und nicht ganz oberflächlich.[2]) Leider schlummerte diese Bewegung infolge der politischen Schicksale des Landes, die das geistige Leben für lange Zeit hemmten, wieder ein und wurde erst im 16. Jahrhundert in vollerem Zuge wieder aufgenommen.[3])

Man sollte nun glauben, dass in der Hochrenaissance die Griechen in erster Linie als Vorbilder gegolten hätten. Hatte doch das französische Theater des Mittelalters eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem griechischen aufzuweisen.[4]) Das bunte Durcheinandermischen des Lächerlichen und Ernsten, des Schrecklichen und Komischen war beiden Theatern gemeinsam. Beide waren aus dem religiösen Kultus hervorgegangen. Beide wagten sich mit dem höchsten Freimute an die Staatsobrigkeiten heran, und liessen der ungebundenen Freiheit so sehr die Zügel schiessen, dass man gezwungen war, sie durch Gesetze und Verbote einzudämmen. In beiden Theatern finden wir allegorische Persönlichkeiten, und wiederum in beiden jene Gesellschaften, welche das Privilegium der Theatervorstellungen für sich beanspruchten, so in Frankreich

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* II, 330 ff. (= 338 ff. d. 2. Aufl.).
[2]) id. ibd. II, 338 (= 345 d. 2. Aufl.).
[3]) id. ibd. II, 356 (= 359 d. 2. Aufl.).
[4]) Egger, *L'Hellénisme en France*, II, 1 ff.

die *Confrérie*, die *Basochiens* etc., und in Griechenland die τεχνῖται Διονυσιακοί, d. h. die Artisten, die sich unter den Schutz ihres Führers Dionys stellen: „Οἱ περὶ τὸν καθηγεμόνα Διόνυσον τεχνῖται.“ [1])

Sonderbarer Weise trug aber das Wiedererwachen des Hellenismus in Frankreich nur wenig zur Erziehung der komischen Dichter in Frankreich bei. „Die Komödie des Aristophanes ist zu athenisch und zu antik, um auf das Theater der Franzosen überzugehen; sie konnte das Genie eines komischen Dichters begeistern, aber keine Schule machen.“ [2]) Dazu kommt noch, dass vom ganzen Repertoire der Griechen nichts übrig war, als die 11 Stücke des Aristophanes, und dass die Interpretation eines griechischen Classikers sprachliche Schwierigkeiten bot, die selbst für die Hellenisten keine geringen waren. So blieb man also auch im modernen Theater dem mittelalterlichen Sprüchworte treu: *Graecum est, non legitur.* [3]) Soweit also das Altertum in seinem Einflusse auf die französische Komödie in Betracht kommt, ist dabei nur die Einwirkung der Römer, speziell des Plautus und des Terenz gemeint.[4]) Im übrigen schloss sich die Komödie gemäss ihrer volkstümlichen Natur überhaupt nicht so eng an das Altertum an; es konnte daher das Antike nicht von solcher Nachwirkung sein wie in der Tragödie, indem einerseits die alte Farce des Mittelalters zu tief wurzelte, um gänzlich abgestreift zu werden, andererseits aber auch der Einfluss des schon modernisierten italienischen Theaters ein so nachhaltiger war, dass man sich demselben unmöglich ganz entziehen konnte. In den am 16. Februar 1560 ausgeführten *Esbahis* von *Jacques Grévin* [5]) sehen wir einen Italiener, namens *Panthaleoné*, der schon, bevor er auftritt, von seinem Diener als Maulheld gekennzeichnet wird:

---

[1]) Egger, *Mémoires*, p. 415.
[2]) Egger, *l'Hellénisme*, II, 16.
[3]) Chassang, *Essais* etc. p. 3.
[4]) Creizenach. l. c. I, 572 ff.
[5]) *Anc. th. fr.* IV, 223—333.

«*Voyez-moi ce brave Messerre!*
Il luy semble à voir que la terre
N'est pas digne de le porter.
Vous le verrez tantost vanter,
Tantost elever ses beaux faicts,
Et conter ceux qu'il a deffaicts
A la prise d'un poulaillier,
Et comme il sçait bien batailler
Quand il fault rompre un huys ouvert
Ou bien un pasté descouvert
Pour y plonger ses mains dedans». (II, 3, S. 260 f.)

Bei seinem Auftreten charakterisiert er sich auch als Prahlhans:

«*J'ay donné*
Mille coups d'estoc et de taille
Au plus espais d'une bataille». (V, 1, S. 314.)

An Mut gebricht es ihm eben so sehr wie seinem Ahnen bei Plautus; er lässt sich durch die resolute Sprache seines Dieners einschüchtern und nur mit knapper Not entgeht er den Prügeln (V, 1).

Dass Grévin in der Zeichnung des *Panthaleoné* der antike miles vorgeschwebt hat, ist kaum zu bezweifeln, um so weniger als er selbst als Ideal einer Komödie die Art des Aristophanes, Plautus und Terenz bezeichnet: « ... *en telle pureté qu'anciennement Aristophane la baillait aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains.*» [1])

Wenn *Panthaleoné* Italiener ist, so ist das Zufall und keineswegs dem Einflusse der *Commedia dell' arte* zuzuschreiben; und wenn er manchmal fremde Sprachbrocken in seine Rede einflicht, so ist das wiederum nicht ein Ausfluss der italienischen Komödie, sondern ein nationales, schon in den Farcen verwendetes Moment. [2])

---

[1]) Vorrede zu den *Esbahis*.

[2]) In der *Farce joyeuse du Maistre Mimin* wirft Mimin, der auf dem Gymnasium so viel Latein gelernt hat, nur so um sich mit unverständlichen lateinischen Brocken:

Auch Remy Belleau[1]) steht unter dem Einflusse der Alten in der Zeichnung des *Capitaine Rodomont* in seiner 1564 aufgeführten *Reconnue*,[2]) wenn bei ihm auch eine etwas freiere und selbständigere Behandlung nicht zu verkennen ist. Auch sein Kapitän spricht gerne von Krieg und kriegerischen Thaten und vergisst dabei nicht, sich selbst in recht schönes Licht zu setzen. Tausendmal hat er schon die Waffen getragen, 36 Stunden hintereinander, ohne zu schlafen, hundertmal den Feind erzittern gemacht u. s. w. Eine spezifisch plautinische. Eigentümlichkeit greift der Dichter auf, wenn der Kapitän von seinem Diener die Kriegsthaten wieder aufwärmen lassen will:

Cap. «*Bernard!*
Bern. *Monsieur.*
Cap. *Approche-toy*
Bern. *Que voulez-vous*
Cap. *Vien ça: dy-moy*
Que te semble de l'entreprise?» [3]) (V, 1, S. 415).

Baïf, der wohl selber fühlte, dass ihm das Genie eines komischen Dichters versagt war, versuchte sich im Übersetzen

---

«*Ego non dirai;*
Franchoys on jamais parlare;
Car ego oubliaverunt.»

oder:

«*Ego non scia.*
Parus, merus. Raoul Machua,
Filla, douchetus poupinis,
Donnare a mariaris
Salvare compagnia.»

Fournier. *Le th. fr.* p. 317 f.

[1]) Lucas, *Hist.* III. 269.
[2]) *Anc. th. fr.* IV, 341—438.
[3]) Vgl. *Mil. gl.* V. 36—38:
Pyrg.: *Quid illuc quod dico?* Art.: *Ehem scio jam quid vis dicere: Factum herclest: memini fieri.*
Pyrg.: *Quid id est?* Art.: *Quid-quid est,*
Pyrg.: *Ecquid meministi?* Art.: *Memini centum in Cilicia* etc.

einiger Stücke von Plautus und Terenz, von denen nur zwei erhalten sind, nämlich *Le Brave*, eine ziemlich freie Paraphrase des plautinischen *Miles Gloriosus* und *l'Eunuque*, die getreue Übertragung des gleichnamigen Stückes von Terenz.[1]) Wenn ich diese Nachbildungen, die ja auf höheren literarischen Wert keinen Anspruch machen können, einer kurzen Besprechung unterziehe, so geschieht es deswegen, weil durch sie der Charakter des renommierenden *Capitaine* mit antiker Färbung beim französischen Volke erst recht bekannt wurde. Baïf's Komödien, die auf Wunsch und Befehl der Katharina von Medici entstanden sind, wurden ohne Zweifel aufgeführt.[2]) Und durch die günstige Aufnahme, welche der miles durch Baïf's Stück bei Hofe fand, — König Karl IX. zog den Verfasser sogar allen übrigen dramatischen Dichtern vor[3]) — wurde der Typus des Bramarbas gewissermassen sanktioniert.

Die Änderungen, welche Baïf in seinem *Brave*[4]) an dem plautinischen *miles gloriosus* vornahm, sind lediglich äusserer Natur, indem er die römischen Einrichtungen und Gebräuche besonders militärischer und religiöser Natur entweder durch neue, den damaligen Verhältnissen angepasste ersetzte, oder, wenn die Umstände dazu nicht gegeben waren, sie ganz wegliess. So verwandelte er *Ephesus* in *Orléans*, *Athen* in *Nantes* u. dergl. mehr.

Die von *Pyrgopolinices* im Skythensöldnerlande, in Kappadokien etc. verrichteten Heldenthaten besteht unser *Taillebras* an den Inseln von Orcanet im Kampfe mit den Engländern oder auch mit Riesen.

---

[1]) Nagel in *Herrig's Archiv*, 1879. LXI, 53—124.

[2]) Nagel, l. c. p. 115: *Le Brave*, ebenfalls auf Wunsch der Katharina von Medici verfasst, wurde am Dienstag, den 28. Jan. 1567. im Hôtel de Guise zu Paris zum erstenmale öffentlich aufgeführt [vgl. Lucas. *Hist.* III, 269], *«pour demonstrance d'alegresse publique en la paix et tranquillité commune de tous princes et peuples cretiens avec ce royaume que Dieu veule confermer et perpetuer»*, wie Baïf zur näheren Erklärung hinzufügt.

[3]) Baschet, *Les Comédiens italiens*, p. 48, Note.

[4]) Œuvres, III. 187—373.

Während der antike miles der Bruder des *Achilles* genannt wird, ist er hier ein *droict Roland. Le Brave: «Que te dirent-elles?»* (die Frauen), worauf *Gallepain* ihm erwidert:

> *«Un droict Roland,*
> *A voir et sa taille et sa grace.»* (I, 1.) [1])

An Schönheit übertrifft jener den Paris, *Taillebras* dünkt sich schön wie Amadis:

> *«Il s'estime estre un Amadis*
> *En beauté: et qu'il n'y a femme*
> *Dans tout Orleans, qu'il n'enflamme*
> *De son amour.»* (III, 1, S. 273.) [2])

Baïf hat alle Charakterzüge, die uns Plautus an dem miles zeigt, beibehalten. Wir lernen ihn kennen als den Grosssprecher, der nur mit Königen verkehrt, dessen Kinder 1000 Jahre alt werden, und von Jahrhundert zu Jahrhundert leben. Die ungeheuerlichsten Waffenthaten verrichtet er mit Leichtigkeit. So tötet er 1300 Menschen an einem Tage, und 500 hätte er mit einem einzigen Schwertstreiche in den Hades gesendet, wenn nicht sein Schwert stumpf geworden wäre. Wie *Pyrgopolinices,* ist *Taillebras* ein eingebildeter, eitler Geck, der von seiner Schönheit so sehr eingenommen ist, dass er glaubt, es müssten alle Weiber in ihn verliebt sein:

> *«O le bel homme!*
> *(Me dict-elle) ô vray Dieu comme*
> *Il est attrayant par les yeux!*

---

[1]) *Le Brave* I, 1, p. 193. Vergl. Plautus: ***Mil. gl.* I, 1, V. 60 u. 61.** Artotrogus:

> ***„Rogitabant: hicine Achilles est? inquit mihi.***
> ***Immo eius frater, inquam, est."***

[2]) Vgl. ***Mil. gl.*** III, 1; V. 777/78:

> ***„Atque Alexandri praestare praedicat formae suam***
> ***Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres."***

— So im ***Ralph Roister Doister,*** die Helden englischer Sage (***Guy of Warwick, Lancelot du Lake, Colbrand*** etc.).

Que son visage est gracieux!
Cachant (chose que plus j'estime)
Sous douceur un cœur magnanime!
Mon Dieu, que ce long poil qu'il porte
Luy est bien seant en la sorte!
Certainement les amoureuses
D'un tel homme sont trop heureuses.»

(I, 1, S. 194.)[1]

Dieser Eigendünkel wird noch erhöht durch den scheinbaren Überdruss, den er an seiner Schönheit findet:

«C'est grand peine d'estre si beau». (I, 1, S. 194.)[2]

Er ist ein Wollüstling ersten Ranges, aber auch ein ebensolcher Tölpel:

«Le Capitaine Taillebras
Est si paillard, qu'il n'en est pas
Un plus au demeurant du monde»,

(III, 1, S. 273.)[3]

oder:

»Je sçay le naturel de l'homme,
Qui est de ne vaquer en somme
Sinon à toute paillardise:
Son cœur n'est en autre entreprise,
C'est le plus beau qu'il sçache faire».

(III, 1, S. 276.)[4]

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* I, 1; V. 63—65.

„Ergo mecastor pulcer est, inquit mihi,
Et liberalis: vide, caesaries quam decet.
Ne illae sunt fortunatae, quae cum isto cubant."

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V. 68:

„Nimiast miseria, nimis pulcrum esse hominem."

[3]) Vgl. *Mil. gl.* 775—76:

Erus meus ita magnus moechus mulierumst, ut neminem
Fuisse atque neque futurum credo.

[4]) Vgl. *Mil. gl.* 801—2:

Ille-eius modist-cupiet miser,
Qui nisi adulterio studiosus rei nulli aliaest inprobus.

Wir hören ihn mit seinem Geldsacke protzen; er hat Berge von Gold, so dass selbst der Mont Cenis nicht so hoch ist (IV, 2, S. 310), [1] aber alles dessen rühmt er sich nach seiner Anschauung nicht.

Endlich ist seine klägliche Feigheit im letzten Akte (Scene 6, S. 360 ff.) nicht zu übersehen, wo ihm die verdiente Züchtigung zu teil wird. Er wird durchgeprügelt und mit Ausdrücken nicht gerade schmeichelhafter Art belegt, wie *«monsieur le veau, gueu, poltron, truant, matou, ribaud»*. Anspielend auf seine vermeintliche, unwiderstehliche Schönheit und Kraft sagt Paquette:

> *«Sa beauté ce mal luy procure.»*
> *«Gardez-le qu'ayons de sa race,*
> *S'il nous veut faire tant de grace.*
> *Affin que voyons des enfans*
> *De son cors qui vivent mille ans.»* (V, 6, 362.)

Mit feinem Spotte wird er *le mignon cher* betitelt und *des dames le favory* genannt.

In seiner Herzensangst verspricht der *Capitaine* alles, was man von ihm verlangt, und wenn er sein Versprechen nicht halte

> *«Que par tout estimé je sois*
> *Le plus méchant homme du monde.»* (V, 6, 366.)

Schliesslich nehmen sie ihm noch die Abzeichen seines militärischen Ranges, Schwert, Mütze, Dolch etc., wofür er sich *humblement* bedankt (V, 6, 367). [2]

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* V. 1064.

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V, V. 1413, wo er *Venerius nepotulus* genannt wird. Er schwört:

> *„Per Jovem et Mavortem, me nociturum nemini,*
> *Quod ego hic hodie vapularim: iureque id factum arbitror.*
> 1415 u. 1417.
>
> *Et si hinc non abeo intestatus, bene agitur pro noxia.*

Und wenn er seinen Schwur nicht hält:

Bis in die kleinsten Einzelheiten hat sich Baïf in der Zeichnung des miles an das Original gehalten.

Mit derselben Genauigkeit kopiert er auch den miles des *Eunuchus.*[1]) Selbst den Namen behält er nach dem Helden *Thraso* des terenzischen Lustspiels. Er führt ihn gleich mit einer Prahlerei ein:

«Dieu m'a fait la grace
Qu'en quelque afaire que je face,
Lon me louë et m'en sçait on (sic!) gré» [2])

Seine Gesellschaft sind die Könige; die andern Höflinge sehen mit Neid auf ihn und suchen ihm zu schaden; er aber überschüttet sie mit beissendem Spotte. So deckt er den Oberstallmeister, der ihn besonders gereizt hat, mit folgendem vermeintlichen *bon mot* zu:

«Ce qui te fait ainsi hardy
Et fier envers un chef de bandes,
Est-ce qu'aux bestes tu commandes?» [3])

Dem seiner Dirne sich nahenden Rhodier leuchtet er, wie er glaubt, in ungemein geistreicher Weise heim:

«Fagot pense
(Luy di-je) avoir trouvé bourree.» (III, 1, S. 48.)

„Ein Greis glaubt eine Dirne gefunden zu haben.“ [4])

„Ut vivam semper intestabilis.“
Mantel, Stock und Säbel werden ihm abgenommen; nachdem er dann noch eine *mina auri* geschwitzt, kann er gehen.

[1]) *Œuvres* etc. Bd. IV, p. 1—138.

[2]) *Eunuque* III, 1, p. 45. Vgl. Terenz. 395—96:
„Et istuc datum
Profecto, ut grata mihi sint quae facio omnia.“

[3]) *Eunuque*, III, 1, p. 47. Vgl. Terenz, 415:
„Eone es ferox, quia habes imperium in beluas?“

[4]) Vgl. Terenz, 426:
„Lepus tute es, et pulmentum quaeris?“
„Bist selbst ein Hase und suchst Dir Wildpret?“

Natürlich ist er auch verliebt. Er verfehlt nicht, gleich beim ersten Zusammentreffen mit der Geliebten, sie auf das schöne Geschenk, das er ihr geschickt hat, aufmerksam zu machen, indem er sich über eine ihr von anderer Seite zugekommene Gabe in folgender Weise äussert:

> «*Quelque bon don: mais qu'il n'empire*
> *Le present que je luy ay fait.*» [1])

In der 7. Scene des 4. Aktes (S. 95) hat *Thraso* Gelegenheit, seine Feigheit zu zeigen. Um ein wehrloses Weib durchzuprügeln, trommelt er seine ganze Armee zusammen. Er marschiert hinterdrein:

> «*Quant à moy derriere ce front*
> *A la queuë marcheray,*
> *Dou le signal je donneray.*» [2])

Für diese seine Stellung hat er sofort einen Beleg aus der Geschichte: „Pyrrhus hat es gerade so gemacht.“ Im letzten Akte ist er wieder der Geprellte, indem er die Geliebte nicht bekommt. Er gibt sich aber zufrieden, wenn er nur zuweilen in ihrer Gesellschaft geduldet wird. Doch kehrt er in seiner Prahlsucht diese schnöde Behandlung ins Gegenteil:

> «*J'ay eu cet heur toute ma vie,*
> *En quelque lieu que me rencontre*
> *Touchacun grande amour me montre*». [3])

Von nun an sehen wir den miles ein Jahrh. lang nicht mehr von der französischen Bühne verschwinden, ein Zeichen, wie beliebt diese Figur beim französischen Theaterpublikum

---

[1]) *Eunuque* III, 2, p. 54? Vgl. Terenz, III, 2:
„*Perpulchra credo dona aut nostri similia.*“

[2]) Vgl. Terenz IV, 7:
„*Ego ero post principia: inde omnibus signum dabo*“.

[3]) V, 9, p. 138. — Vgl. Terenz V, 8:
„*Numquam etiam fui usquam quin me amarent omnes plurimum.*“

war. Leider dient ihr Auftreten lediglich als Staffage; mit der Handlung hat sie nie etwas zu thun. Der miles ist nur dazu da, um durch seine stark aufgetragenen Bravaden und die denselben folgende Demütigung die Zuschauer zu belustigen. Plautus und Terenz geben vorerst immer noch den Ton an und inspirieren die französischen Komödiendichter. Ihr Einfluss ist es, der ausser einigen nebensächlichen französisch-nationalen Motiven in der Entwicklung des miles sich geltend macht.

Nun aber beginnt auch die italienische Komödie auf die französische einzuwirken. Allerdings ist es schwer, die Grenze zu ziehen, wo der Einfluss des Altertums durch den der italienischen Komödie verdrängt wird, da ja die *commedia dell'arte* den Typus des miles in durchaus keinem neuen Lichte erscheinen lässt, sondern sich von der antiken Manier höchstens dadurch unterscheidet, dass sie das Verzerrte in den Zügen des miles noch verzerrter, das Bizarre noch bizarrer darstellt. Das einzige Mittel, welches uns zur Lösung dieser Frage zu Gebote steht, ist der geschichtliche Nachweis des ersten Erscheinens italienischer Schauspielertruppen in Frankreich, indem mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass nach diesem Datum das Vorbild der französischen Kapitäne der italienische *Capitano* geworden ist; da er fast in keiner italienischen Komödie fehlte, so hinterliess er beim französischen Publikum einen so nachhaltigen Eindruck, dass seine Nachahmungen in Frankreich festen Fuss fassen konnten.

b) Einfluss der Commedia dell'arte.[1])

Wie schon erwähnt, entwickelt sich das französische Drama unter dem doppelten Einflusse des Altertums und der

---

[1]) Es liegt nicht im Zwecke dieser Arbeit, eine eingehende Darstellung der *Commedia dell'arte* zu liefern. Wir glauben uns im folgenden auf einige wenige, allgemein orientierende Bemerkungen beschränken zu sollen. Genauere Angaben finden sich vor allem in:

Italiener. Während nun auf dem Gebiete der Tragödie die Nachahmung des Antiken als Parole galt, an der starr und unwandelbar festgehalten wurde, schwankte man in den Prinzipien der Komödie lange Zeit hin und her zwischen der Pflege der alten komischen Muse Frankreichs und den Nachbildungen der antiken Eindringlinge, bis endlich die italienische Commedia ihre französische Schwester in feste Bahnen lenkte, aus denen sie erst das Genie Molière's wieder befreite. Die Italiener waren die eigentlichen Lehrmeister der Franzosen, als diese daran dachten *«à coordonner avec un juste sentiment de l'art les éléments comiques épars dans la littérature du moyen-âge, à rehausser un peu les personnages sans les guinder, à épurer, sans l'affadir, la vieille satire gauloise.»* [1]) Und Chassang schreibt: *«L'art dramatique est un des genres où l'influence du génie italien sur la France est le mieux marquée.»* [2])

Wie bereits bemerkt, war in Italien die Komödie geteilt in die *Commedia dell' arte* und in die *Commedia erudita*. Während die letztere, wie schon ihr Name besagt, im allgemeinen sich der veredelnden Aufgabe der dramatischen Kunst bewusst war, machten die Stücke der *commedia dell' arte* keinen Anspruch auf höhere Ziele. Es waren meistenteils Possen oder mit possenhaften Scenen reichlich durchzogene Schauspiele, in denen sich alles um Liebesintriguen, Entführungen

Riccoboni, *Hist. du th. it.* etc. Paris. 1728, 2 Bde. 8°; Desboulmiers, *Hist. du th. it.* 1769, 7 Bde. 8°; Valentini, *Tratato dalla Commedia dell'arte* etc. Berlin. 1826, 8°; Magnin, *Commencement de la comédie italienne*, in der *Rev. d. 2 M.* 1847, oct. nov. déc.; Sand, M., *Masques et bouffons.* P. 1862. 8°; Guillemot, G., *Le Théâtre it.*, in der *Rev. contemporaine*, 1866, mai; Moland, *Molière et a comédie ital.* Par. 1867; Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'arte.* Fir. 1880; Baschet, *Les Comédiens ital. à la cour de France*, P. 1882, 8°; d'Ancona, *I comici italiani in Francia*, in den *Varietà storiche e letterarie.* 2. Serie. Mailand. 1885. (In dieser 2. Serie bietet d'Ancona u. a. eine lebensvolle Skizze von den Schicksalen der commedia dell' arte in Frankreich, insbesondere von den Erfolgen des Arlecchino Tristano Martinelli, einem der gewandtesten und berühmtesten Darsteller der Harlekinsrollen.) Gaspary, *Gesch. d. ital. Lit. der Renaissancezeit.* Berlin. 1888, II. 663 ff. (Daselbst weitere Lit.-Angaben.

[1]) Egger. *L'Hellénisme en France* II, 10.

[2]) *Des Essais dramatiques imités etc.* p. 189.

und Verwechslungen drehte.[1]) Sie erfreuten sich in Italien einer grossen Beliebtheit. Gespielt wurden sie von Kommödianten, die von Stadt zu Stadt zogen.[2]) Die Schauspieler mussten aus dem Stegreif reden. Um ihre Aufgabe zu erleichtern, hatte man eine Reihe stehender Rollen, deren jede in ihrem Charakter vollständig ausgeprägt war, und stets demselben Künstler zugewiesen wurde. Zu den stehenden Figuren gehörte auch der *Capitano*.

Damit ist aber nicht gesagt, dass er nicht auch in der *Commedia erudita* sein Unwesen trieb.

Der berühmte italienische Komponist Orlando di Lasso schrieb für den bayerischen Herzog Wilhelm I. eine Oper, in welcher der *spagnolo desperato Don Diego de Mendoza* die Hauptrolle spielt.[3]) Aber in der *commedia dell' arte* tritt er ungleich öfter auf. Im *Teatro delle Favole rappresentative* des Scala fehlt unter 50 Stücken der *Capitano* nur 6 mal. Da man den gewiss zugkräftigen Typus durch immer neue Kunstgriffe wieder auffrischte, verfehlte er nie, das Publikum in hohem Grade zu belustigen, und nur so ist es erklärlich, dass er bis auf Goldoni herab nicht ausgestorben ist, der in seinem *l'Amante militare* noch einmal einen blassen Schatten des miles heraufbeschworen hat.[4]) Seine letzten Abkömmlinge sind noch in diesem Jahrhundert in den Marionetten zu finden.

Die Bekanntschaft mit dieser *Commedia dell'arte* wurde den Franzosen gegen das Ende des 16. Jahrh. hauptsächlich durch die italienischen Schauspielertruppen vermittelt, welche die Provinzen Frankreichs durchkreuzten.[5]) Die erste derartige Truppe unter dem Direktor Ganasse kam im Jahre 1570/71[6]) nach Paris. Ausserdem kam um diese Zeit auch noch

---

[1]) Lotheissen, *Gesch. d. fr. Lit.* I, 267.

[2]) Flögel, *Gesch. d. kom. Lit.* IV, 140.

[3]) Aly, *Der Soldat* etc. p. 473, u. Reinhardstöttner, *Plautus-Studien* p. 652.

[4]) Aly, *Der Soldat* etc. p. 474.

[5]) Magnin, in der *Rev. d. 2 M.* 1847, 15 déc.; Moland, *Molière etc.* p. 31 ff.

[6]) Über Ganasse siehe Solerti u. Lanza, im *Giorn. stor. lett. it.* IX; Julleville, *Les comédiens* etc. p. 76; d'Ancona, *Origini* II, 455, Anm. 3; 458 ff.

eine andere Truppe nach Frankreich, nämlich *i comici gelosi.* [1]) Durch sie wurde die italienische Stegreifkomödie mit ihrer ganzen Possenwelt in Frankreich bekannt.

Wenn nun auch nicht direkt die Art und Weise des Improvisierens nachgeahmt wurde, da das für die primitiven Verhältnisse, in denen Frankreichs Theater damals stand, zu schwierig war, so beeilten sich doch die französischen Lustspieldichter, einige der sogenannten stehenden Charaktere, die den Italienern jeden Tag ein gefülltes Haus brachten, zu verwerten. [2]) Dieser Gebrauch, der ja gewiss der gedeihlichen Weiterbildung des Lustspiels nicht förderlich war, blieb für lange Zeit bestehen, und selbst Molière konnte sich nicht ganz davon lossagen.

Der Kapitän war nun seinem Wesen nach keine vollständig neue Erscheinung auf der französischen Bühne; dennoch bot er den Franzosen viel des Interessanten durch die Art seines Auftretens, das Sand in folgender Weise schildert:

„Sehet ihn beim Sonnenschein die Marmortafeln der Paläste ausmessen, die Nase in der Luft, das Auge auf der Suche nach einem Braten, die Hand an seinem schrecklichen Schwerte, das nur für die Augen derjenigen gefährlich ist die ihm folgen. Wenn man ihn das Terrain ausmessen sieht, möchte man glauben, dass die ganze Erde ihm gehöre. Wenn er wollte, so würde er mit einem Stüber alle Gebäude umwerfen; aber er ist grossherzig, denn wie viele Beleidigungen, Schläge und Knüttel hat er nicht schon in Vergessenheit kommen lassen?“ Über die Art seiner Bravaden ist früher

---

[1]) Sand, *Masques* I. 41 ff.; II, 34; Solerti u. Lanza, l. c. IX; ferner *Herr. Arch.* Bd. 91, p. 57; Moland. l. c. p. 33, 59 ff.; d'Ancona, l. c. II, 447.

[2]) Fournier, *Variétés hist. et litt.* V, 60.

Als die ital. Schauspieler nach Frankreich kamen, schickte sich Fonteny alsbald an, ihr Theater nachzuahmen. Kaum hatte Francesco Andreini, das Haupt der Gelosi, im Jahre 1607 (d'Ancona, *Origini* II, 482) den ersten Teil seines grossen Matamorenstückes: *«Le Bravure del capitan Spavento»* herausgegeben, so veröffentlichte ihn unser *confrère de la Pass.* in franz. Sprache unter dem Titel: *«Les bravacheries del capitaine Spavente» traduit par I. D. F. P.*

schon gesprochen worden.[1]) Seine Rolle, die für den Schauspieler wenig angenehm war, bestand darin, Stockschläge zu empfangen und sie nach vielem Gepolter und vielen Prahlereien geduldig hinzunehmen.[2]) Auch sein buntes Kostüm musste bestrickend auf die für Äusserlichkeiten sehr empfänglichen Gemüter der Franzosen wirken. Er ging im Mantel, Wamms, Pluderhosen und Halbstiefeln; manchmal trug er auch Koller (Flögel, Gesch. d. Groteskek., p. 48). Und Sand beschreibt das Kostüm des *Capitano* um das Jahr 1577 wie folgt: „Wamms und Kniehosen mit gelben und roten Bändern, goldenen Knöpfen und Streifen. Scharlachroten Mantel mit Gelb gedoppelt und mit goldenen Borten besetzt. Gelbe Schenkelbinden mit goldenem Saum. Schuhe von gelbem Leder mit gelben Röschen. Rote Strümpfe, vergoldetes Schwert mit Scheide und Gehenk von rotem Marokkoleder, rötlicher Filzhut mit einer goldenen Borte versehen, rote Hahnenfedern mit einem Marabutbusch, zusammengehalten durch ein gelbes Band. Weite Halskrause und Handkrausen mit steifen und gestärkten, röhrenartig gebildeten Falten.“ [3])

Es lässt sich denken, dass bei einer solchen Augenweide die Franzosen, wenn sie auch vom Inhalte des Stückes wenig oder gar nichts verstanden, gerne ins Theater gingen.

Die Verschiedenheiten zwischen dem *Capitano* und dem dem Plautus entsprungenen *Capitaine* waren aber bloss äusserlicher Natur. In den Charakterzügen sind sie beide gleich. Es konnte das auch nicht anders sein, da sie doch beide von ein und demselben Ahnen abstammten. Nur waren die Farben beim *Capitano* noch etwas greller aufgetragen; aber das machte ihn um so mehr beliebt. Selbst die höchsten Persönlichkeiten fanden an den krassen Aufschneidereien Gefallen. So finden wir es denn auch begreiflich, dass Heinrich IV. den Rodomontaden des *Capitano Spavento* mit Vergnügen zugehört hat,[4]) und von Ludwig XIII. wissen wir,

---

[1]) Siehe oben p. 17.

[2]) Lucas, *Hist. philos.* etc. I, 139.

[3]) *Masques* etc. I, 182; vgl. auch Moland. *Molière* etc. p. 18. 45 ff.

[4]) Baschet. *Les comédiens ital.* etc. p. 76 u. 142; d'Ancona. *Origini* II, 469.

dass er sich so sehr für die Rolle des *Capitano* interessierte, dass, als einmal eine italienische Truppe nach Paris kam, er sich erkundigte, wer den Kapitän spiele. Auf die Antwort, dass es *Rinoceronte* sei, war der König zufrieden, aber er hätte lieber einen gewollt, der spanisch spräche.[1])

Leider hatte diese Popularität des *Capitano* einen grossen Nachteil. Wollten nämlich die französischen Theater mit den italienischen konkurrieren, so blieb nichts anderes übrig als eben die bei den Italienern stehende Figur des Kapitäns auch im französischen Theater als eine solche einzuführen. Dadurch wurde die Schablone geschaffen, in die man den *Capitaine* zwängte und durch die jedes Bestreben zur verfeinernden Ausbildung der grotesken Charakterzüge des miles gehemmt wurde. Der Kern des Soldaten war gewiss ein hochkomischer. Wir brauchen uns ja nur in der englischen Komödie umzusehen. Welch vortrefflicher Vertreter des miles ist in *Sir John Falstaff* aus Shakspeares Meisterhand hervorgegangen! „Das Pochen auf seine anerkannte kriegerische Thätigkeit, das dieser Anmassung so wenig entsprechende Betragen in gefährlichen Aktionen, die groben handgreiflichen Lügen, mit denen er seine Ehre zu retten sucht, die absolute Unempfindlichkeit, die er in Wahrheit für Ehre und soldatische Tapferkeit hegt, das niedrig sinnliche Element, der Stolz und die Überhebung, die Sucht, gebildet zu erscheinen, die unverschämte Überzeugung von seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft für Frauen, seine Beutelschneiderei — alle überlieferten Züge des miles sind hier zu einem so fein abgetönten Bilde verschmolzen, wie es nur aus der Hand Shakspere's hervorgehen konnte.“ [2])

Wenn im französischen Theater kein Versuch zur Individualisierung des miles gemacht wurde, so ist das eben der gänzlichen Unfähigkeit der damaligen Komödiendichter zuzuschreiben, denen das Verständnis für das wahre Lustspiel fehlte. Man glaubte, nur einem Soldaten dürfe man alle die bewussten Eigenschaften zuteilen und missverstand in diesem

[1]) Baschet. *Les comédiens ital.* etc. p. 272.

[2]) Graf *Miles gloriosus* etc. p. 44.

Punkte Plautus vollständig, worauf bereits von Lessing hingewiesen worden ist: „Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloss auf seinen Stand und seine kriegerischen Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso grosssprecherisch; er rühmt sich, nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein.“ [1]) Dass Plautus gerade einen Soldaten sozusagen als Rahmen hernimmt, um diese Renommiersucht zu verspotten, kann nach den eingangs unserer Arbeit dargelegten Verhältnissen nicht Wunder nehmen. Doch diese Nebenumstände, die ja zugestandenermassen in Frankreich auch einige Zeit existierten, änderten sich; und wenn auch die französischen Soldaten des 16. und 17. Jahrhunderts die bei ihrem Stande herkömmlichen Untugenden an sich hatten, so wird das gewiss nicht in dem Grade der Fall gewesen sein, wie sie dem italienischen und französischen Kapitän angedichtet wurden.

Nur ganz vereinzelt sind die Versuche, sich von der Schablone loszumachen, und die bekannten Prahlereien ihres militärischen Charakters zu entkleiden. Doch muss ich es mir versagen, hier näher darauf einzugehen, da eines der folgenden Kapitel dazu Gelegenheit geben wird.

---

[1]) *Hamburger Dramaturgie*, 21. Stück. auch abgedruckt bei Reinhardstöttner, *Plautus-Studien*, p. 595.

B. Finanzielle Verhältnisse des Miles; sein Aussehen und sein Schmarotzertum. — Spanische Mode. Literarischer Einfluss Spaniens.

Der miles bei Plautus und Terenz ist nichts weniger als eine arme Persönlichkeit. Wenn wir auch gerade nicht zu glauben brauchen, was er selber hierüber sagt: „*Satis habeo divitiarum. Plus mi auri millest modiorum Philippi*",[1]) so ist immerhin anzunehmen und geht auch aus dem Inhalte des *Gloriosus* und *Eunuchus* hervor, dass er ziemlich vermögend war. Gibt er doch reichliche Geschenke, hält sich einen Parasiten etc. Der *Capitaine* ist in dieser Beziehung weniger gut gestellt als seine antiken Vorläufer. Wenn er mit Ausnahme weniger Stücke fast immer als ein armer Schlucker hingestellt wird, so hat das seinen Grund darin, dass auch in Wirklichkeit der Kapitän nicht mehr mit den Reichtümern gesegnet war, deren der miles bei den Alten sich rühmen konnte. Nur in einigen wenigen Stücken wird ihm eine Besoldung zu teil, welche für die damaligen Verhältnisse glänzend zu nennen ist. Wie nämlich aus einer Stelle in den *Contents* hervorgeht (V, 5, 222),[2]) hat er mindestens ein Gehalt von 4000 *livres*. Und ausserdem ist es sehr wahrscheinlich, dass er im Kriege durch sein brutales Vorgehen bei Plünderungen dieses Einkommen noch um ein Beträchtliches vermehrte. Dafür spricht eine Stelle aus Larivey's *Tromperies,* wo es heisst, dass er mit Thalern beladen aus dem Kriege zurück-

---

[1]) *Mil. gl.* 1063/64.
[2]) Viollet le Duc, *Anc. th. fr.* VII, 115—231.

kehre (II, 2, S. 33).[1]) Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass diese Kapitäne ein ihrem Range entsprechendes, kavaliermässiges Auftreten zeigten. Sehr häufig mochten es ganz ungebildete Leute sein, die diese durch Protektion erlangten Stellen bekleideten. Wie es bei Verleihung solcher Stellen zuging, erfahren wir durch den Soldaten *Mainalte*,[2]) der sich über die trostlose Lage des Kriegers bitter beklagt: Ein armer Soldat, wenn er noch so viel Edelmut besitze, sei elend daran. Die Stellen werden nach dem Gelde und nicht nach der Tapferkeit besetzt. Nicht die Tapferkeit mache den Mann angesehen, sondern der Reichtum. Eine gewisse Spitze scheint er hineinzulegen, wenn er bemerkt:

«*Ceux qui parlent beaucoup n'en font pas davantage,*
Les seules actions font preuve du courage.»

«*Un homme genereux n'use point de harangue,*
Il agit de ses mains et non pas de sa langue.»

Dass derartige Leute nicht im stande waren, ihre Stellung zu erfassen und durch loyales Benehmen ihren Untergebenen gegenüber Disziplin und Kameradschaft zu fördern, ist sehr naheliegend. Bezeichnend für das Auftreten der Kapitäne ist es, wenn ein Soldat sich in derben Worten Luft macht über deren Habsucht und gewohnheitsmässiges Nichterfüllen der den Soldaten gegebenen Versprechungen.[3])

«*Le service est pour nous* (die armen Soldaten); *messieurs les Capitaines*
En ont la recompense aux despens de nos peines,»

oder weiter unten:

«*Vous croiriez, à leur dire, et mesme des plus chiches,*
Qu'au sortir du combat ils nous feront tous riches;

[1]) *Anc. Th. fr.* VII, 9—105.
[2]) Chevreau. *L'avocat duppé* II, 2.
[3]) *Tyr. et Sidon.* p. Schelandre. V, 1, première journée, p. 100, im *Anc. th. fr.* VIII, 30—325.

Qu'en pères des soldats partageans le butin,
Nos piques nous seront des aulnes à satin.
Mais si tost qu'ils ont veu l'occasion passée,
La liberalité leur sort de la pensée.» (S. 100.)

Dass übrigens die Kapitäne dem Äussern nach dazu angethan waren, Furcht und Schrecken einzuflössen und für unüberwindlich zu scheinen, steht fest. Tournebu[1]) schildert das Äussere des Kapitäns folgendermassen: „Ihr werdet ihn erkennen an seinem grossen Schnurrbart, der wie ein Wildschweinzahn nach oben gestrichen ist, und an einem grossen Durchzieher, den er an der linken Wange hat. Dann hat er hinter sich gewöhnlich einen Diener, der grün gekleidet und herzlich schlecht beschuht ist." Namentlich der Durchzieher muss ziemlich häufig ein charakteristisches, äusseres Merkmal des Kapitäns gewesen sein: *«Quand je considère que la guerre s'est contentée d'une partie de mon visage, je crois avoir esté favorablement traicté»* [2]), so dass er den Spitznamen *balafré* [3]) — Schmarrengesicht — erhielt. Wenn wir dann noch die *«vanitez de grimaces et refroignemens de nez»* hinzufügen,[4]) dann mögen wir ungefähr ein Bild haben, wie der Kapitän ausgesehen hat, und das dem des Obersten *Ollendorf* in der Operette „Bettelstudent" ziemlich ähnelt. Jedenfalls wussten jedoch alle, dass sich hinter diesem rauhen und kriegerischen Äussern eine ganz harmlose Natur barg. So scheint der Kapitän auch der losen Schuljugend ab und zu zum Gespötte gedient zu haben.

«Capitaine, parlez en homme de jugement, et non pas en demoniaque; remettez vostre espée au fourreau de peur que vous assembliez ici les petits enfans.» [5])

Um wieder auf die finanziellen Verhältnisse des Kapitäns zurückzukommen, so scheint so viel fest zu stehen, dass die-

---

[1]) *Les Contents* III, 1. p. 167.
[2]) Du Peschier, *La comédie des comédies* II, 1. (p. 252.)
[3]) *Les Contents* V, 5.
[4]) Gougenot, *Comédie des comédiens* II, 2, im *Anc. th. fr.* IX, 338.
[5]) Gougenot, *Comédie des comédiens* II, 2. im *Anc. th. fr.* IX, 338.

selben im ganzen und grossen ärmliche waren. Es ist das nur so zu erklären, dass diese Leute das im Kriege Erworbene in Friedenszeiten auch schnell wieder verprassten und verschlemmten. Gar häufig sieht man sie dann mit einer Besserungsanstalt Bekanntschaft machen.[1] Darum ist denn auch dem Kapitän der Friede verhasst, und sobald sich das Gerücht von einem Kriege verbreitet, steigt er sofort zu Pferd. «*Vous sçavez qu'aussi tost qu'il est bruit de guerre, il est des premiers à cheval.*[2]»

Manchmal begaben sich diese Abenteurer, denen die Idee, nicht aus Freude am Gemetzel sich in den Kampf zu stürzen, sondern zum Schutze des Vaterlandes das Schwert zu ziehen, noch unbekannt war, in fremde Dienste, besonders in den der italienischen Fürsten. Da nun Ludwig XIII. den Übertritt in fremde Dienste wegen des daraus entstehenden Ruines des französischen Soldatenstandes verbot,[3] blieb ihnen nichts anderes übrig als in den saueren Apfel der Armut zu beissen oder Schulden zu machen. Die Gläubiger sind daher ein Schreckensgespenst, das den Capitaine häufig verfolgt. So erzählt uns Nivelet, der Diener des Kapitäns in *Les Contents* (I, 3, S. 122), dass derselbe seinen Gläubigern zu begegnen fürchte und er deswegen die Damen bei der Rückkehr aus der Kirche erwarte. Manchmal kommt er in unmittelbare Berührung mit dem Strafgesetze, und wird von der Polizei eingesteckt. (Ibd. III, 2, S. 169.)

Während im Altertum der Parasit auf Rechnung des miles sich mästet, wächst sich in der französischen Komödie der Kapitän selbst zu einem Schmarotzer aus. Er weiss sich in die Häuser einzuschmuggeln, und ist darauf bedacht, dort zu essen und zu trinken; nachdem ihm aber ein Schuldschein ausgestellt ist, verduftet er. Selbstredend wird ihm dann die Polizei auf den Nacken gehetzt. (Ibd. III, 1, S. 166.) Schliesslich sieht er sich noch zum Betteln gezwungen.

---

[1]) *Les Contents* V, 5, *Anc. th.* VII. 222.
[2]) *Les Contents* V, 5, *Anc. th.* VII, 222.
[3]) Fournier, *Var. hist.* etc. VI, 279.

«*Un capitaine si plein de gloire,*
Plus vaillant qu'on ne sçauroit croire,
Qui massacre de ses accens;
Digne de régir la Guinée,
Est réduit par la destinée
De tendre les mains aux Passans.»[1])

Dass seine Kleidung auch manchmal defekt war, können wir dem oben über seine schlechten Vermögensverhältnisse Gesagten entnehmen. Vielleicht ist es eine zarte Anspielung auf die schmutzige Leibwäsche des *Capitaine*, wenn ihm der Diener den Rat gibt, ein weisses Hemd anzuziehen, statt bis zum Sonntag zu warten:

«*Je suis d'advis que maintenant,*
Monsieur, sans attendre à dimanche,
Vous vestissiez chemise blanche.»[2])

Der Diener hatte natürlich unter diesen dürftigen Verhältnissen des Kapitäns mitzuleiden. So beklagt er sich,[3]) dass er die Schuhe anziehen müsse, die sein Herr schon ein oder zwei Jahre getragen habe, und dass dieselben kaum gegen Schmutz und Kälte Schutz bieten können.

Ein solches Bild bot der Kapitän den Beobachtern dieser Periode. Nun tritt gerade am Ende des 16. Jahrhunderts, wo Spanien unter Philipp II., dem Nachfolger Karls V., den höchsten Gipfel seiner politischen Macht erreichte, Frankreich zu seinem Nachbar jenseits der Pyrennäen, sowohl in literarischer als kultureller Beziehung in ein Abhängigkeitsverhältnis, das auch auf die Entwicklung des miles einigen Einfluss ausübte. Alle Kreise, Beamte, Geistliche, Bürger, Dichter, Künstler, Offiziere, ja selbst Heinrich IV. mit seinem Hofstaate, huldigten spanischer Mode, und ahmten in Sitte und Sprache jene tollen Eigentümlichkeiten nach, welche die

---

[1]) *Stances de Matamore en Gueux*, abgedruckt bei Parfaict, *Histoire* etc. V, 351.
[2]) J. Godard, *Les Desguisez* III, 4, p. 382.
[3]) *Les Contents* I, 1.

durch den unbestrittenen Besitz der europäischen Hegemonie überhitzte Fantasie der Spanier ersann. Hierauf ist schon des öfteren hingewiesen worden, unter andern von Puibusque,[1] der die französisch-spanischen Gecken in folgenden Worten schildert: «*Le langage, le costume, les mœurs, tout a changé en même temps; les rodomontades persiflées par Brantôme n'ont plus rien qui surprenne; on admire, on vante les matamores, les spadassins, les fendeurs de naseaux; pas un marjollet qui ne porte la barbe pointue, le feutre à longs poils sur l'oreille, le pourpoint et les haut-dechausses à demi détachés et la fraise à la confusion; pas un traîne-râpière qui n'écarquille les jambes, ne jure tous les saints, et ne se file la moustache en regardant les passans de travers; heureux celui qui a la figure ornée d'un coup de taillade comme le balafré, ou qui peut se vanter d'avoir tué son homme . . . Les plus éveillés, proprelets, mignons, frisés, marchent le cou levé, de peur d'endommager leurs collerettes empesées, et ne peuvent faire un pas sans se mettre en peine des dentelles et des galands qui s'accrochent entre leurs jambes.*»

Diese Nachahmung spanischer Dinge griff damals in Frankreich weit um sich und beschränkte sich nicht nur auf Äusserlichkeiten, sondern spielte auch in das literarische Gebiet hinüber. Fiel auch dieser literarische Einfluss nicht so in die Augen wie der italienische,[2] so war er dafür um so tiefgehender und bedeutungsvoller für die Folgezeit und erwies sich in mancher Beziehung als wohlthätig für Frankreich, indem so die reichen literarischen Schätze der Pyrenäen-Halbinsel eine unerschöpfliche Fundgrube für die französischen Dramatiker wurde. Andererseits aber beugten sich die chauvinistischen Elemente nur mit Widerwillen unter das fremde Joch, und bald entstanden berufene Vertreter des nationalen Gedankens in den Komödiendichtern, die sich nicht scheuten, ihrer Missstimmung über die hochmütigen Eindringlinge offenen Ausdruck zu verleihen. Was war nun besser geeignet, all den Ingrimm über den stolzen, siegreichen Nachbar in sich zu vereinigen, als der spanische Soldat?

---

[1]) *Hist. comparée* II, 7. Vgl. auch Morel-Fatio, *Ét.* I, 32 ff.
[2]) Lotheissen, *Molière* etc., p. 17.

Wälzte man schon früher mit Vorliebe auf den Theaterkapitän das Zornesgefühl ab, welches die Plünderungen der übermütigen und rohen Kriegsleute erregten,[1] so konnte man ihn jetzt erst recht als geeignete Zielscheibe benützen, um den ganzen Ärger über die spanische Hegemonie auf ihn abzulenken. Die Spanier galten als der Inbegriff aller Frechheit: «*Pour peu d'entrée que les Espagnols ayent en une maison, ils s'en font à la fin maistres; si on leur permet*»; oder «*d'autant qu'on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie*».[2] Wie verhasst sie waren, erkennt man aus den zahlreichen Zornesausbrüchen der Zeitgenossen und den Urteilen späterer Literarhistoriker.

«*Les Espagnols*», sagt Fournier, «*étoient exécrés partout, aussi bien en Italie, où on les connoissoit depuis longtemps, qu'à Paris, où les malheurs de la Ligue leur avoient permis de s'établir en maîtres, et où déjà on les connoissoit trop. Se bien entendre pour se moquer d'eux, faire fonds commun d'esprit pour les tourner en ridicule, était de bonne guerre, et c'est ce que firent en effet de compagnie les Italiens et les comédiens françois de l'Hôtel de Bourgogne.*»[3])

Und Tivier schreibt: «*Le personnage le plus en vue est ce Matamore qui remplissait alors le théâtre du bruit de sa jactance et du spectacle de sa poltronnerie. Ce type plaisait beaucoup. On se l'explique difficilement si ce n'est par la raison qu'il attachait à la fierté castillane, à l'arrogance des conquérants de l'Amérique et des dominateurs de l'Europe, un ridicule dans lequel les peuples humiliés trouvaient une sorte de revanche.*»[4] Wir dürfen uns daher nicht wundern, dass die Verwandlung des miles in einen spanischen *Capitaine* meistens nur äusserlicher Natur war.

Zwar hatte das spanische Theater ebenfalls einen miles, wenn er auch nicht diesen Namen führte, nämlich den *Gracioso,* welcher erfunden worden war, um den Bettelstolz der Hidalgos, die sich in den langwierigen Kämpfen mit den

---

[1]) Julleville, *La comédie,* p. 258.

[2]) Amboise, *Les Néapolitaines* II, 8, p. 282 f., im *Anc. th. fr.* VII, 243—333.

[3]) *Chansons de Gaultier Garguille* etc. p. 159.

[4]) *Hist. de la litt. dr.* p. 607.

Mauren Ruhm erworben hatten und nun in überschwenglicher Weise auf ihre Verdienste pochten, zu verhöhnen.[1])

Auch in dem *Gracioso* des spanischen Theaters finden sich einige Züge des *Capitaine.* Der Urtypus davon ist *Rufian,* nämlich ein Gemisch von Raufbold, Spitzbube und Bravo.[2]) Aus dem *Rufian* entwickelt sich der *Gracioso.* Lope de Vega verschmolz in dieser Figur die verschiedenen Züge des Hanswurst und Possenreissers (Bobo), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (Simple) und des furchtsamen Bedienten mit den neu hinzugekommenen eines satirischen Beobachters des um ihn her Geschehenen. Unter diesen Figuren findet, innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit, noch eine feine Nüancierung des Charakters statt.[3])

Nach Ticknor[4]) ist zwar der *Gracioso* seinem Charakter nach ein scherzhafter Diener, aber er wird auch benützt, „um die heldenmässigen Überschwenglichkeiten und Grosssprechereien der vornehmsten Mitspieler ins Lächerliche zu ziehen“,[5]) kurz er ist der Falstaff der spanischen Komödie, das voll aufgeblühte Zerrbild der Helden des Schauspiels.

Man freute sich, diesem spanischen Kapitän die dümmsten Aufschneidereien in den Mund zu legen, um dadurch den sprichwörtlich gewordenen Stolz der Spanier zu verspotten. Mit wollüstigem Behagen ergötzte man sich an den Demütigungen, die den Rodomontaden folgten und fand darin eine Befriedigung des Nationalhasses. Der spanische Kapitän galt als Muster aller Kapitäne. Im *Testament de feu Gaultier Garguille*[6]) heisst es: «*Le vaillant capitaine Fracasse, de qui l'on ne peut ouïr les rodomontades sans estonnement, pour continuer de bien en mieux, consultera les capitaines espagnols sans négliger la noblesse de Gascongne.*»

---

[1]) *Aly*, l. c. p. 473.
[2]) Schack, *Gesch. d. Kunst,* I, 228. Anm.
[3]) Schack, *Gesch. d. Kunst.* II, 250 f.
[4]) *Gesch. d. sp. Lit.* I, 245.
[5]) id. ibd. I, 625.
[6]) Fournier. *Chansons de Gaultier Garguille,* p. 157.

Er beherrscht die Bühne in einem solchen Grade, dass Fournel schreiben konnte [1]): «*Le Matamore, bien qu'il reparaisse si fréquemment sur notre vieux théâtre, n'est pourtant jamais entièrement naturalisé chez nous, et quoique nous eussions le Gascon qui semblait un moule à souhait pour recevoir ce type, on en faisait habituellement un étranger, surtout un Italien on un Espagnol.*» Bei den Italienern hat Alberto Ganassa die spanischen Käpitäne geschaffen «*Type caricature créé en haine et en moquerie des Espagnols*», wie sich Baschet [2]) ausdrückt und schon Riccoboni bemerkte: „Auf den italienischen Kapitän ist der spanische gefolgt, der sich nach der Nation kleidete. Der spanische Kapitän zerstörte allmählich den italienischen. In der Zeit der Märsche Karls V. nach Italien wurde diese Persönlichkeit auf unserem (ital.) Theater eingeführt. Die Neuheit eroberte sich die Gunst des Publikums. Unser italienischer Kapitän wurde gezwungen zu schweigen, und der spanische blieb Herr des Schlachtfeldes. Sein Charakter war der eines Prahlers, der aber am Schlusse Stockschläge vom Arlequin erhielt. Er sprach die spanische Sprache rein oder ein Gemisch der zwei Sprachen". [3])

Eine Eigentümlichkeit des spanischen Kapitäns war es auch, dass er immer Geldmangel hatte. Unter seinem schönen, reich mit Gold und Silber ausgelegten Kürasse trug er ein schäbiges, ganz abgenütztes Wamms aus Büffelleder. [4])

In Frankreich spielte der Italiener Fabrizio zuerst den spanischen Kapitän. Den ersten von den Franzosen selbst auf die Bühne gebrachten Kapitän in spanischer Tracht finden wir um das Jahr 1584 in den «*Neapolitaines*» von Fr. d'Amboise. [5]) Er ist bezeichnet als *Dom Dieghos, Espagnol.* [6]) *Gaster, extravagant escornifleur,* der Begleiter des

---

[1]) Nach Reinhardstöttner, *Plautus-Studien* p. 627, zitiert.

[2]) *Les Comédiens italiens* p. 45, Note. Vgl. über ihn ferner: Bartoli, *Notizie dei comici italiani* I, 248 ff.; d'Ancona, *Origini* II, 455, 459 f.; Gaspary l. c. II, 612.

[3]) *Hist. du th. ital.* I. 56. — Vgl. auch Flögel, *Gesch. d. Grot.* p. 48.

[4]) Sand, *Masques* I, 184.

[5]) *Anc. th. fr.* VII, 233—333.

[6]) Erst später, nach Stiefel um 1535—36 taucht der Name *Matamore* auf, siehe Z. f. nfrz. Spr. etc. 1894. XVI, 31.

miles schildert ihn uns in wenigen Worten: «*S'il se vante d'estre homme de guerre, je le fais un Achille; s'il se donne à l'amour, je le fais un Paris; si aux lettres, un Aristote, et ainsi de toutes autres choses; où je voy que son humeur l'encline, je m'accommode*». (I, 4, S. 260.) Er obliegt den feineren Künsten, wie Singen, Tanzen, Guitarrespielen, ausserdem ist er der französischen Sprache so kundig, dass man ihn für einen geborenen Franzosen halten möchte (I, 3, S. 253). Dass es aber mit seiner Geschicklichkeit in diesen Dingen nicht weit her ist, erfahren wir durch seinen Begleiter (III, 12, S. 301 f.): «*Il les (les dames) faisoit bien autant rire de ses sots propos qu'un autre eust fait des plus plaisans du monde.*»

«*Son chant à la castillane ne dementoit point le reste, avec sa guitarre assez mal accordée. Il est vray que sa grace accoustre tout, et y sert de saulce à gens degoutez. Sans cela, il seroit si fade qu'il ne sentiroit ny sel ny sauge.*» Auch beim Tanzen stellt er sich sehr ungeschickt ... «*avec la cappe retroussée sur l'espaule et la main sur la hanche. Vous eussiez dit qu'il menassoit les estoilles et quelquefois qu'il vouloit devorer sa demoiselle de son regard*» (ibd. S. 302).

Schliesslich wird er auch von seiner Geliebten zum Besten gehalten und ergeht sich in den fürchterlichsten Drohungen: «*Je leur couperay bras et jambes.*» «*Je fracasseray tout.*» «*Je tailleray tout en pièces. Je luy osteray tout ce que je luy ay donné.*» (V, 10, S. 327.)[1]) Der Dichter lehnt sich auch an Plautus und Terenz an. So in der 3. Scene des I. Aktes (S. 250), wo er gleich das Geschenk erwähnt, das er der Geliebten macht: «*Et du present que je luy ay envoyé par toy*», während die Stelle, wo die Weiber fragen, wer die schöne Erscheinung sei, ganz aus Plautus ist: «*L'une dict que vous estes beau; l'autre, que vous estes d'une des bonnes maisons d'Espaigne, et qu'elle a ouy dire que vous vivez très magnifiquement, et qu'estes tant liberal et honneste qu'il n'est possible de plus* (I, 3, S. 252.)» So lässt er sich ganz im Stile des Plautus preisen. Er bejammert natürlich auch

---

[1]) Vgl. *Eunuchus* III, 3: „*Ecquid nos amas de fidicina istac*"?

seine Schönheit: «*C'est quelquefois grand peine d'estre si aymable: car on n'est que trop pressé, et ne sçauroit-on departir son amour en tant de lieux*» (ibd. S. 254).[1])

Diese Probe wird gezeigt haben, dass die Verwandlung des französischen Kapitäns in einen spanischen keine wesentlich neuen Charaktereigentümlichkeiten, noch auch sonst Originalität in der Behandlung im Gefolge hatte. Einzelne Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel werden wir weiter unten kennen lernen.

II. Der Miles in den Komödien des 16. und 17. Jahrhunderts.

Die Komödie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weist gegen das voraufgegangene durchaus keinen Fortschritt auf, sondern sie bewegt sich grossenteils noch in den ausgefahrenen Geleisen der italienischen Intriguen- und Verwechslungsstücke. Der Geschmack des Publikums war noch nicht gebildet; man hatte das meiste Interesse an den komischen Figuren. Zwar ist in dieser Zeit der Einfluss des spanischen Theaters ein ziemlich nachhaltiger, aber die französischen Dichter stehen noch auf einer zu niedrigen Stufe, um dasselbe in wirkungsvoller Weise nachahmen zu können. Wie schon erwähnt, ahmten die Franzosen in ihrem spanischen Kapitän nicht den *gracioso* nach, der ebenso wie der englische miles bei Shakspere, eine lebensvolle Gestalt war. Der französische Kapitän ist wenigstens vor Corneille typisch und keiner Entwicklung fähig. Wir hören von ihm immer die nämlichen Aufschneidereien, wir sehen an ihm immer dieselbe Feigheit und Niederträchtigkeit, kurz wir finden keine originelle Charakterzeichnung. Erst Corneille, der das Genie besass, sich in bewussten Gegensatz zu der Zeitströmung zu setzen, und eigene Bahnen zu beschreiten, war es vorbehalten, dem miles die bizarren, längst veralteten Ab-

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.*, 60—65.

sonderlichkeiten zu nehmen und ihm dafür lebenswahre Eigenschaften zu geben, die seiner Natur und seinem Wesen entsprachen. Wenn in Erwägung gezogen wird, dass die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ungemein arm an Komödien ist, so müssen wir erstaunt sein über die verhältnismässig grosse Anzahl von Kapitänen, die sich vorfinden.

Vorher möge aber noch Jean de la Taille Erwähnung finden. In seinen *Corrivaux* (1562) [1]) habe er, so sagt er in der Vorrede, eine Komödie geschrieben «*faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins*». Trotzdem lässt sich der Einfluss der italienischen Komödie nicht verkennen.

Er führt uns eine Figur vor, die, obschon bedeutend verfeinert, das Gepräge der Grossmäuligkeit und Feigheit des miles an sich trägt. Es ist das die Person des Dieners *Gilet*. Mit zwei Zeilen lernen wir ihn kennen: «*Je ne me suis point enfuy, non: Je me suis sauvé seulement*», oder: «*Penses-tu qu'une bonne fuite ne soit pas meilleure qu'une mauvaise attente*» (III, 5).

Fern von seinem Gegner hat er Mut: Wenn er diejenigen, die seinen Herrn angegriffen, da hätte, so würde er sie —. Überrascht in seinen Sprechereien, wird er so eingeschüchtert, dass er sofort krebst.

Jean de la Taille zeigte den richtigen Weg, auf dem der miles hätte weiter vervollkommnet werden sollen. Es ist ihm natürlich ebensowenig eine selbständige, individualisierende Behandlung desselben gelungen, wie die in der Vorrede zu seinem Stücke mit so bombastischen Worten angekündigte Ideal-Komödie, die alles bisher dagewesene übertreffen sollte. [2])

Der Markstein in der Geschichte der französischen Komödie an der Wende des 16. Jahrhunderts ist Pierre Larivey. Wenn auch sein Wirken und Schaffen der Hauptsache nach noch dem 16. Jahrhundert angehört, so fällt doch

---

[1]) Lucas, *Hist.* etc. III, 269; Darmesteter et Hatzfeld, l. c. I, 178; II, 335.

[2]) Lucas, l. c. I, 23.

seine Bedeutung als Dichter in den Rahmen des 17. Jahrhunderts.

Seiner Abstammung nach Italiener, übersetzte er zugleich die regelmässigen Komödien der Italiener und ihre Improvisationen der *Commedia dell' arte* in das Französische und führte die originellen und bestimmt ausgeprägten Typen jener grotesken Welt in Frankreich ein, indem er so eine Vermittlung zwischen dem französischen und dem italienischen Theater herzustellen bemüht war. Die Mittelstellung, die *Larivey* zwischen einem freien Bearbeiter und einem getreuen Übersetzer der italienischen Lustspiele einnimmt, kennzeichnet Jannet[1]) auf das Treffendste, wenn er sagt: «*Larivey ne composoit pas et ne traduisoit pas: il arrangeoit.*» Larivey's Verdienst ist es, die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen dramatischen Dichter auf das italienische Theater gelenkt zu haben.[2]) Leider sind aber mit dem italienischen Theater auch die weniger nachahmenswerten Eigentümlichkeiten desselben herübergenommen worden. „Der gemeinsame, charakteristische Zug und Grundton sämtlicher Larivey'scher Lustspiele, sagt Wenzel,[3]) ist das groteske Possenhafte; sie leiden alle durchwegs an Übertreibungen der gegebenen Situationen und Charaktere, und es wiederholen sich stets dieselben mehr oder minder feinen, aber auch zuweilen etwas plumpen Intriguen, Betrügereien und Schurkenstreiche verschlagener Diener und unverschämter Kuppler.“ Dieses allgemeine, über die Stücke Larivey's gefällte Urteil Wenzel's kann ich bezüglich des miles nur bestätigen. Denn Larivey hat die in der übertriebenen italienischen Weise karikierte Figur des miles in das französische Theater herübergenommen. Es ist dies insofern nicht ohne Bedeutung, als Larivey's Kapitäne für lange Zeit als Muster gegolten haben, wie aus den verschiedenen Anklängen späterer Dichter an dieselben erhellt. Ausser den Italienern ahmt

[1]) Einleitung zu der Ausgabe des „Theaters von P. de l'Arivey“, p. XVII.

[2]) Jannet, l. c. p. XVI.

[3]) *Herrig*'s *Archiv* 1889. XXXII, 67.

Larivey, wie er in der Vorrede zur ersten Sammlung (1579) seiner Komödien selber sagt, die Römer und Griechen nach. So finden wir denn auch in der Zeichnung des miles manche Erinnerungen an Plautus und Terenz. Das Übertriebene aber in den nichtigen Prahlereien seiner Kapitäne ist auf italienische Einwirkung zurückzuführen. Es ist allerdings nicht möglich, ein genaues Bild von dem Gebahren und Auftreten des miles bei Larivey zu geben, da ja bei der Beurteilung seiner Stücke immer die Frage in Betracht gezogen werden muss, in wie weit der Dichter selbständig vorgegangen ist, oder nur seinen italienischen Originalen folgt.

In den *Jaloux* (1578)[1], einer Übersetzung der *Gelosi* Gabbiani's,[2]) finden wir einen Kapitän, Namens *Fierabras*. Er schlägt die Feinde in die Flucht, den Kürass auf dem Rücken, das Schwert in der Hand, obwohl man zweitausend Kanonenschüsse auf ihn abfeuert. Wenn ihn wirklich eine Kugel treffen sollte, so fängt er sie auf und schleudert sie wieder in die feindlichen Truppen zurück. Wie seine antiken Vorfahren verkehrt er nur mit Kaisern und Königen; in aller Herren Länder hat er schon Wunder der Tapferkeit verrichtet: «*Bref, je suis le capitaine Fierabras* (III, 4, S. 46).

Um uns alles das glauben zu machen, versichert er uns: «*Il ne m'est bien séant de me louer moy-mesme*» (III, 4, S. 45). Auch verliebt ist er, doch tritt diese Seite hier weniger hervor. Eine charakteristische Eigentümlichkeit des antiken Parasiten überträgt Larivey auf den miles, wenn er denselben um das Abendessen besorgt sein lässt: «*Regardez à faire quelque bonne fricassée, et que j'aye du rosty avec une sausse ou saupiquet, comme on faict chez les princes et grands seigneurs*» (I, 3, S. 18). In der 6. Scene des V. Aktes lehnt sich Larivey stark an den *Eunuchus* des Terenz an. Mit furchtbarem Gepolter eröffnet er die Scene, er schwört fürchterliche Rache. Aber doch beruhigt er sich wieder, denn er will seine Waffen

---

[1]) *Anc. th. fr.* VI, 9—92. — Vgl. Lucas, l. c. III, 270.

[2]) Lotheissen, *Literaturgesch.* I, 276, A.; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter et Hatzfeld, Le XVIe siècle p. 179; d'Ancona, *Origini*, II, 171; *Herrig's Archiv* LXXXII, 132.

nicht mit dem Blute von Schurken besudeln. Wie Thraso hält er sich im entscheidenden Augenblicke im Hintergrunde und schickt andere vor:

«*Oy; je vous fais cet advantage parce que je sçay que desirez acquerir honneur.*» (S. 84.)[1]) Doch selbst mit seinen drei handfesten Kerlen getraut er sich noch nichts zu unternehmen, prahlt aber nebenbei immer in ganz unsinniger Weise mit seiner Tapferkeit: «*Mais si une fois je luy fais essayer ceste-cy, plus tranchante que Flamberge ou Durendal, je le fendray jusques à l'estomach*», was *Marquet* noch vervollständigt: «*Et si vous voulez vous ergotter un petit sur la pointe du pied, vous le partirez jusques à la raye du cul*». (V, 6, S. 83.) Nun greift er zu einer Kriegslist. Seine drei Diener müssen alle miteinander recht schreien, damit es den Anschein erwecke, als ob recht viele da wären. Endlich lässt er sich mit 100 Thalern abfinden. Zwar widersetzt er sich anfangs, aber nach dem Hinweis darauf, dass man ihn eventuell mit den Waffen zum Nachgeben zwingen würde, lässt er sich dazu herbei. Der Einfluss des Plautus ist zu erkennen in der 5. Scene des II. Aktes, wo der Kapitän das letzte Wort *jambes* noch hört, und misstrauisch frägt, was das heissen soll: Vincent. «*Dieu sçait si cestuy-cy vid jamais attaquer escarmouche, ou s'il sçait, combien il est obligé à ses jambes.*»

Fierabr.: «*Que dictes-vous de jambes?*»

Vinc: «*Je dy que je pense que vostre cheval estoit lors au sang jusques aux jambes.*» (II, 5. S. 35.)[2])

---

[1]) Vgl. Terenz, *Eunuchus* IV, 7: „*Ego ero post principia: inde omnibus signum dabo.*"

[2]) Vgl. hierzu Mil. gl. 1348—50, wo *Palaestrio* seine Angst äussert, es könnte am Ende im letzten Augenblicke noch alles vereitelt werden, und der *miles* einsehen, dass er an der Nase herumgeführt werde: „*Metuoque et timeo, ne hoc tandem propalam fiat, nimis.*" Der *miles* hört davon und frägt sofort: „*Quid id est?*" Aber *Palaestrio* weiss sich durch eine geschickte Wendung aus der Schlinge zu ziehen:

„*Nos secundum ferri nunc per urbem haec omnia*
Ne quis tibi istuc vitia vortat."

Auch im 3. Akte der 4. Scene (p. 46) kommt eine ähnliche Stelle vor. Der Kap. ärgerlich, dass sein Diener Mathieu immer so abseits

Auch in den *Ecolliers* (1578), einer Übersetzung der *Zecca (Cecca)* von G. Razzi (Raggi)[1]), begegnen wir dem miles oder wenigstens einigen seiner Eigenschaften. So zeichnet sich *Luquain* durch seine Prahlereien aus, während *Nicolas* und *Eugène* die Vertreter der Feigheit sind. Doch sind diese Figuren zu episodisch, als dass es der Mühe wert wäre, näher darauf einzugehen.

Wenn Larivey in den *Jaloux* sich mehr an die antiken Vorlagen hält, so ist er gewiss in seinen *Tromperies* (1611), einer Umarbeitung der *Inganni* von N. Secchi,[2]) ganz in dem Fahrwasser der Italiener. Schon der Umstand, dass er seinem Soldaten keinen bestimmten Namen gibt, sondern ihn kurzweg als *Capitaine* bezeichnet, deutet auf die italienische Komödie hin. Aber auch die geradezu ins Aschgraue gehenden Aufschneidereien des miles rechtfertigen diese Annahme, wenn auch die Nachbildung einiger Scenen des Plautus zuzugeben ist. Die 1. Scene des IV. Aktes, wo sein Diener ihm erzählt, dass ihm die Weiber auf der Strasse keine Ruhe mehr lassen und ihn immer fragen, wer denn dieser schöne Paladin mit dem schönen Gesichte und der strammen Körperhaltung sei, ist ganz aus Plautus:

«*Quand je vas après vous, il n'y a femme qui ne me demande qui vous estes, où vous demeurez . . . elles coururent après moy, et, me tirant par le manteau, me demandoient qui vous estiez.*

Le Cap. *Comment te disoient-elles?* Brasquet: *Mon amy, qui est ce paladin? . . . O le bel homme! ô comme il me plaist! Regardez quelle belle contenance, quelle disposition de corps! Mon Dieu! que celle-là est heureuse qui peut coucher avec luy! . . .*

---

spricht, sagt: «*Mais je ne trouve point bon que tu te tournes si souvent de l'autre costé, parlant à toy-mesmes, quand tu te trouves en présence d'hommes honorables et illustres.*» Doch gibt er sich mit der Erklärung zufrieden, dass *Mathieu* nicht die Kühnheit habe, seine Augen auf ihm ruhen zu lassen.

[1]) Lotheissen, l. c. I, 276, A; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter, l. c. 179. Die *Ecolliers* sind abgedruckt im *Anc. th. fr.* IV, 97—185.

[2]) Lotheissen, l. c. I, 276, A.; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter, l. c. 180; d'Ancona, *Origini* II, 171. Die *Tromperies* sind abgedruckt im *Anc. th. fr.* VII, 5—105.

Le Cap. *Elles m'y peuvent bien attendre tout à loisir. O! que c'est une grande misère que d'estre beau outre mesure!»* (IV, 1, S. 67 f.)[1])

Bei seinem Erscheinen erzählt er gleich von einer grossartigen Verstümmelung, die er einem zugefügt habe. Mit einem Fusstritte bricht er einem den Hals; dessen Begleiter reisst er den Bart samt Kinn aus; einem dritten, mit dem er wegen eines Sitzes am Tische Streit bekommen, gibt er einen Faustschlag, dass seine Finger am anderen Ohre herausdringen. Als er nun mit der ganzen Gesellschaft Streit bekommt, zerschmettert er dem einen die Nase, dem anderen die Ohren, einem dritten zerfleischt er die Wangen und endlich den vierten skalpiert er. Von den tausend Schlägen, die er hergegeben, sind besonders zwei gut geraten: Ein Hieb, mit dem er einen so trifft, dass demselben die Augen *visiblement* zu Boden fallen; bei einem anderen, den er mit dem Schwerte verfehlt hatte, versengt der durch den Schlag verursachte Wind den Bart so, dass ihm derselbe auf einer Seite völlig wegbrennt. Wie in den *Jaloux* will er sich aber all seiner Heldenthaten nicht rühmen: *«Il est mal seant à un homme se vanter, car, quoiqu'il soit, la verité est tousjours cogneuë»*. (II, 6, S. 46.)

Während er selber von dem hinreissenden Zauber seiner Persönlichkeit felsenfest überzeugt ist: *«O! si n'avois autre chose à faire, combien de pauvrettes rendrois-je jalouses jusques au mourir»* (II, 6, S. 48), dient er der Geliebten nur zum Gespötte. Er muss bei ihr als Kindsvater herhalten. Sie

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* 54 ff.:
Artotr. Amant ted omnes mulieres, neque injuria,
Qui sis tam pulcer. vel illae quae heri pallio
Me reprehenderunt. Pyrg.: Quid eae dixerunt tibi?
Art. Rogitabant: "hicine Achilles est"? inquit mihi.
"Immo eius frater" inquam "est". ibi illarum altera
"Ergo mecastor pulcer est" inquit mihi"
"Et liberalis: vide, caesaries quam decet;
Ne illae sunt fortunatae, quae cum isto cubant".
Pyrg. Itane aibant tandem? Art. Quin me ambae obsecraverunt,
Ut te hodie quasi pompam illae praeterducerem.
Pyrg. Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem.

schwindelt ihm so viel von der Wildheit des kleinen Rangen vor, dass er voll Begeisterung ausruft: «*Ho! ho! il est mien! Voilà le meilleur signe que je voye*» (II, 7, S. 50), wobei er nicht vergisst, eine Heldenthat aus seiner frühesten Jugend zu erzählen, dass er nämlich, als er noch in den Windeln lag, seiner Wärterin ein Auge herausgerissen habe, da sie ihm drohen wollte. Die Geliebte presst ihm sein im Kriege erspartes Geld heraus. so dass er zuletzt stutzig wird: «*Je voy bien que cest enfant me coustera bon.*» (II, 8, S. 54.)

Nachdem er genug bramarbasiert hat, wird er gedemütigt; seine Geliebte verlässt ihn. Der Kapitän brütet Rache. Die Fürsprache, die Bracquet, sein Diener, einlegt, bietet ihm eine willkommene Gelegenheit, seinen Groll zu besänftigen: Bracquet: «*Donnez-lui la vie: quel honneur vous seroit ce destriver contre un marault? Cap. Ce seul respect le garantit; autrement, je luy allois humer la veue*». (IV, 2, S. 71.) Er macht dann seinem Zorne noch in einigen Kraftsprüchen Luft, wobei er allerdings die Beleidigungen seines Dieners willig einsteckt.

Aus dieser überschwenglichen Zeichnung des *Capitaine* ist ersichtlich, dass Larivey keinen anderen Zweck verfolgte, als durch Einstreuung der unerhörtesten Fabeln das Publikum zu belustigen. Und so lange man von der übertriebenen Karikierung nicht abkam, konnte der miles keine lebenswahre Figur werden.

In der nämlichen Art und Weise sehen wir auch den *Capitaine* Brisemur in *Le Fidelle* [1]) (1611), einer Nachahmung von Pasqualigo's *Fedele*, [2]) sich benehmen.

Nachdem auch er sich in fürchterlichen Prahlereien ergangen hat, wird er zur That gedrängt. Er hat seiner Geliebten das Versprechen gegeben, Fidelle zu töten. Nun ist er in einem argen Dilemma. Er fürchtet ihn natürlich nicht, aber:

«*Posé que Fidelle soit accompagné de vingt hommes et plus, armez jusques aux dents, et que moy, seul et desarmé, le voise affronter, et les tue tous, comme j'en suis bien asseuré, on dira*

[1]) *Anc. th. fr.* VI, 303—486. — Vgl. Lucas, l. c. III, 274.
[2]) d'Ancona, *Origini*² II, 172.

tousjours que j'ay usé envers luy d'une supercherie.» (IV, 10, S. 440). Er ermutigt sich selber wieder mit den Worten: «*Brisemur au vaillant courage, regarde bien ce que tu fais, que tu ne perdes ton honneur!*» (IV, 10, S. 440.)

Nach langem Hin- und Herwägen kommt er zu einem Entschlusse, der ihn nach beiden Richtungen hin befriedigt, nämlich: «*feindre le vouloir occire, et faire un si grand bruit d'armes autour de la maison, qu'elle pense que je l'aye tué*». (IV, 10, S. 441.)

Er wird dann tüchtig geprügelt; kaum aber ist er wieder ausser Gefahr, so fängt er schon wieder an zu poltern.

Larivey's Lustspiele stehen infolge des echten Witzes und der feinen Komik, welche sie auszeichnet, über den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Die beste Würdigung seiner Vorzüge liegt wohl in dem Umstande, dass für Molière die Komödien Larivey's eine reiche und viel benützte Fundgrube wurden. „So viel steht sicher fest", sagt Wenzel, „dass Molière von den Italienern und speziell von Larivey viel mehr lernen konnte und in der That auch lernte, als von jenen uninteressanten Komödienverfassern des 16. Jahrhunderts, die im Geiste Jodelles Lustspiele in Versen verfassten, Stücke, in denen von wirklichem dramatischen Leben, sowie von Komposition und Charakterzeichnung so gut wie gar nicht die Rede sein kann.[1])

Es darf uns daher nicht befremden, wenn Larivey auch in der Schilderung des miles tonangebend wurde und in der übertriebenen Art der Karikierung sowie auch in dem starren Festhalten an der einförmigen Schablone Nachahmer fand.

Odet de Tournebu zeichnet in *Les Contents*[2]) einen *Capitaine Rodomont*, ohne in seiner Charakteristik besonders originelle Zuthaten zu bringen. *Rodomont* gesteht zu (I. 3, S. 121 ff.), dass Cupido fertig gebracht, was Mars nicht gelungen, nämlich ihn zu besiegen. Hundertmal schon hat er

---

[1]) *Herrig's Archiv* LXXXII, 80.
[2]) *Anc. th. fr.* VII, 107—231.

in allen möglichen gefährlichen Lagen gekämpft, eine Armee von Janitscharen fürchtet er nicht. Er ist nicht der Mann, der sich rühmt, aber sein Schwert könnte Dinge erzählen, die einen das Kreuz machen liessen. Dasselbe heisst *Flamberge* und auf der Klinge stehen die Worte: «*Ceste espeé a esté forgée pour le soudan de Babylone.*» (IV, 2, S. 190.) Auch dieser miles tobt und rast wieder auf der Bühne, aber wenn es Ernst werden soll, dann zieht er unter den lächerlichsten Entschuldigungen ab. (V, 4, S. 221.) Das hindert ihn aber nicht, nachher wieder in den alten Ton zu verfallen und z. B. die Frauen darauf aufmerksam zu machen (V, 6, S. 231), dass sie Obacht geben, wenn er sein Schwert schwingt, denn der daraus entstehende Wind hat schon oft Waffenleute ohnmächtig gemacht, um wie viel leichter Damen. Natürlich wird er auch gedemütigt. Da er seine Schulden nicht bezahlt, wird er von den Dienern der heiligen Hermandad ins Gefängnis abgeführt und flösst uns durch sein erbärmliches Verhalten fast Mitleid ein: «*Ha Dieu! que je suis misérable! Au lieu d'aller fiancer ma maistresse l'on me fait espouser une prison*». (III, 2, S. 170.) Mit Verwendung dieses von Larivey noch nicht gekannten Motivs stellt sich Tournebu in Widerspruch mit Plautus, dessen miles sich noch grosser Reichtümer rühmen kann.[1]) Wir werden übrigens in dem folgenden Kapitel sehen, dass dieses Moment nicht der reinen Unterhaltung wegen in die Charakterzeichnung aufgenommen wurde, sondern in den thatsächlichen, materiellen Verhältnissen des Capitaine zum grossen Teil seinen Grund hatte.

Jean Godard in *Les Desguisez* (1594)[2]) und Pierre Troterel in *Les Corrivaux* (1612)[3]) ahmen in der Schilderung des Capitaine Larivey nach, wenn ihn auch ersterer im Punkte der Liebe als weniger empfänglich hinstellt. Aber in den Prahlereien ist der Capitaine Prouventard nicht minder gross als seine Kollegen. Schon unter seinen Schulkameraden war er als der grösste Raufbold bekannt und sein Vater

[1]) Vgl. *Mil. gl.* 1063—64.
[2]) *Anc. th. fr.* VII, 341—462.
[3]) *Anc. th. fr.* VIII, 235—296. — Vgl. Lucas, l. c. III, 274.

prophezeite ihm infolgedessen, dass er einst ein grosser Kapitän werden würde. Und er fügt hinzu: «*Sa prédiction fut certaine.*» Seine Heldenthaten spielen sich in gewohnter Weise ab. In Flandern hat er hundert hingemordet, in Antwerpen haben 500 ihr Leben durch seine Hand eingebüsst, dann werden es 700, 800 oder gar 1000 und zwar hat er das alles ganz allein verrichtet. Er versteht es am besten, den Feind im Hinterhalte zu ergreifen, das Gepäck zu decken, und wenn der Feind stärker ist, es wegzuschaffen. Er weiss am besten, wie man ein Thor zum Einsturz bringt und überspringt Gräben und Mauern (II, 1). In der 4. Scene des III. Aktes kann er wieder seine Feigheit zeigen. Der als Edelmann verkleidete Diener Maudolé betrachtet sich in seiner neuen Gewandung und unterzieht dabei auch den Degen einer eingehenden Prüfung. Der Capitaine kommt dazu. Da er Verdacht schöpft, dass Maudolé es auf ihn abgesehen haben könnte, fängt er zu jammern an und schon an Flucht zu denken, als die kritische Lage sich plötzlich zu seinen Gunsten ändert. Der Diener, welcher ein noch grösserer Feigling als der Kapitän ist, und von dessen Seite einen Überfall befürchtet, nimmt nämlich Reissaus, worauf natürlich der Kapitän über ihn zu schimpfen beginnt:

> «*Il a jà gagné l'autre rue,*
> *Le vilain! il est eschapé!*
> *Ha! s'il eust esté atrapé,*
> *Je l'eusse tué, que je pense . . .*
> *J'eusse bien maintenant deffaits*
> *Des soldards une cinquantaine*».
>
> (III, 4, S. 382.)

Pierre Troterel greift ein von Larivey schon verwandtes Motiv auf, wenn er den Bouffon Bragard auf seine Fertigkeit im Essen und Trinken pochen lässt.[1])

---

[1]) Vgl. *Jaloux* I. 3. Übrigens kommt auch schon in der *Farce du Gaudisseur* (Anc. th. fr. II, 294) eine ähnliche Stelle vor. Der *Gaudisseur* rühmt sich dort:

In der 1616 aufgeführten[1]) *Comédie des Proverbes* von Adrien de Montluc[2]) tritt ein Kapitän *Fierabras* auf. Er ist Spanier, wie wir aus seinem Maccaroni-Spanisch ersehen: «*Quien se casa por amores, malos dias y buenas noches*», oder: «*Ah! que de la mala muger te guarda y de la buena no fia nada,*» (II, 1, S. 37) und scheint darauf stolz zu sein: «*en attendant, je vous prie de dormir à la françoise, et moy je veilleray à l'espagnolle.* (II, 2, S. 44.)

Mit einem Augenzwinker kann er alle Quellen versiegen machen, mit dem Winde seiner Worte kann er die höchsten Berge in Asche legen. «*Comment! s'adresser à moy, qui puis d'un seul clin d'œil faire tarir toutes les mers, et qui du vent de ma parole peux reduire les plus hautes montagnes du monde en cendre! Ne sçavent-ils pas que je porte sur mon front la terreur et la crainte?*» (III, 2, S. 65).

So rühmt er sich auch seines Reichtums: «*Cent mille pistoles ne me furent jamais rien.*» (III, 3, S. 69.) Doch durch *Alaigre* erfahren wir den wahren Stand seiner Moneten: «*Je crois que dix escus et luy ne passèrent jamais par une porte.*» Beim Nahen der Polizei reisst er aus. Schön ist das Sprüchlein, das er dazu sagt:

> «*L'ignorance fait les hardis*
> *Et la consideration les craintifs.*
> *Bien courir n'est pas un vice:*
> *On court pour gagner le prix;*

> «*Pour danser, chanter à plaisance,*
> *Pour donner de grans coups de lance,*
> *Habille en suis, quoy que l'on dye*»,

worauf sein Diener das Publikum aufklärt:

> «*Pour menger oultre habondance,*
> *Si fort que luy tyre la pance,*
> *Il est maistre, je vous affie*».

Hernach verspottet er ihn auch wegen des Trinkens.

[1]) Lucas, *Hist.* III, 274.

[2]) *Anc. th. fr.* IX, 15—99.

C'est un honneste exercice.
Un bon coureur n'est jamais pris.»
(III, 5, S. 80.)

Parfaict[1]) stellt diesem Stücke das Zeugnis aus, dass es ohne Widerspruch das komischeste und schnurrigste der Zeit war und einen wunderbaren Erfolg haben musste. Daraus kann man sehen, wie beschaffen der Geschmack des Publikums war, wenn man an solchen Absurditäten Gefallen fand.

Man hatte nicht den Mut, mit den Vorurteilen der Zeit zu brechen, und so war dem französischen miles eine höchst einseitige Weiterbildung, wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, beschieden.

Ganz nach der gewohnten Art benimmt sich der miles in der von Du Peschier aus dem Italienischen übersetzten *Comédie des comédies* (1629).[2]) Er heisst *Paladin* und zeigt uns gleich alle Haupteigenschaften des miles: Aberwitziges Prahlen, jämmerliche Feigheit, sinnliche Verliebtheit, lächerliche Grossmannssucht. Es ist zwar der Versuch gemacht, den miles etwas lebenstreuer zu machen, wie folgende Stelle zeigen kann. Sein Diener macht ihn aufmerksam, dass die Schönheit bald vergeht, worauf der Kapitän erwidert: «*Quand tout ce que tu dis arriveroit, au moins me restera-t'il ceste consolation que cette beauté qui donne de l'amour aux capucins et aux philosophes (j'entends celle de l'esprit) ne s'en ira point avec sa jeunesse.*» (II, 1, S. 257.)

Es schimmert zwar ein gutes Stück Prahlerei durch diese Worte, aber immerhin ist sie im Gegensatz zu den gewöhnlichen ganz gegenstandslosen Aufschneidereien des miles in das Gewand einer allgemeinen richtigen Sentenz gekleidet. Leider ist das Bestreben, dem miles auch einmal ein vernünftiges Wort in den Mund zu legen, nicht weiter durchgeführt, und in folgender Stelle fällt er wieder ganz in seine alte Rolle zurück (IV, 1, S. 293): «*Il sembloit que pour estre sage et prudent, grand et puissant, je n'eusse point besoin d'aage*

---

[1]) *Hist. th. fr.* IV, 216.
[2]) Das Stück ist abgedruckt im *Anc. th. fr.* IX, 232—305.

ou d'experience». Der Dialog entbehrt nicht der bekannten Schmähreden von Seiten des Dieners, die er dann mit Geschick in Schmeicheleien zu verwandeln versteht.

Nicht ohne Interesse ist für uns der *Capitaine* in der 1633 aufgeführten [1]) *Comédie des Comédiens* von Gougenot, [2]) weil von der Bühne aus die Lächerlichkeit der Figur des miles anerkannt wird. Der Kapitän hat keine gewöhuliche Meinung von seinem Stande. Wer es zum Kapitän bringen will, muss folgende Vorschriften beobachten: «*Il faut commencer d'estouffer, comme j'ay fait, les serpens dez le berceau, d'ecraser les testes des dragons durant l'adolescence, et de surmonter les geans en la virilité*». (I, 1, S. 317.) Seiner körperlichen Beschaffenheit nach würde er am ehesten dazu passen, die Könige zu spielen, zudem er sich im Verkehre mit den Königen auch die nötigen Umgangsformen angeeignet hat, so dass er selbst oft für einen Köuig gehalten wird. Die Beredsamkeit sowie das Geheimnis, die Herzen anzuziehen, besitzt er nach seinem eigenen Urteile in hohem Masse. Deswegen würde er sich auch vortrefflich zum Liebhaber eignen. Doch bittet er, ihn von den Liebhaberrollen zu befreien, da es ihm schwer fallen würde, den Besiegten spielen zu müssen, wo er doch nur immer Siege erfochten und Triumphe gefeiert habe (I, 1, S. 320 ff.). Seine Harmlosigkeit wird durch *Bellerose* anerkannt. Wenn man ihm überall beipflichtet, ist er der gefälligste Mensch und weiter: «*Il est vray qu'il grave les louanges qu'on luy donne sur l'airain; mais, quelques injures qu'on luy fasse, il ne les marque jamais que sur l'eau*». (II, 2, S. 388.)

Sein Auftreten als Schauspieler entschuldigt er damit, dass auch Scipion, der Afrikaner, und sein Freund Lelius, sowie der Kaiser Augustus es nicht unter ihrer Würde gehalten haben, auf der Bühne sich manchmal zu zeigen. Und solchen Unsinn mehr! Bei der Verteilung der Rollen ist er denn zu nichts anderem zu brauchen als zum Anführer einer Räuberbande.

---

[1]) Lucas, Hist. III, 278.
[2]) *Anc. th. fr.* IX, 306—426.

An dieser Stelle mögen einige zum besseren Verständnis für das Folgende dienliche Bemerkungen gestattet sein.

Schon zu Anfang der dreissiger Jahre gelangte der Typus des Bramarbas vom Militär- in das Zivilleben und breitete sich dort, namentlich unter den Höflingen — *courtisans* und *marquis* — aus. Diese neue Art von miles ist es nun, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon von den Volkskomikern Gaultier Garguille, Guillot Gorju, Gros-Guillaume gegeisselt wurde, und die später auch Corneille und namentlich Molière oft genug Anlass zur Karikierung geben wird. Was Charakter und Verhältnisse dieser Höflinge anlangt, so sind sie im allgemeinen ganz dieselben, welche die Kapitäne zeigten.' In einer Guillaume zugeschriebenen Satire [1]) finden wir die Courtisans genau gezeichnet. Sie rühmen sich unaufhörlich ihrer hohen Abstammung, ohne Geld und Adel zu besitzen.

«Les plus sots sont ceux-là qui se ventent sans cesse
De leurs extractions, sans argent ny noblesse;
Qui presument, boufis de magnanimité,
Faire jambes de bois à la necessité.
Pauvres et glorieux veulent pousser fortune
A contre-fil du ciel, qui leur porte rancune,
Font la morgue au destin, et, chetifs obstinez,
Fourrent jusqu'au retraict leurs satyriques nez.
Ils font les Rodomonts, les Rogers, les Bravaches,
Ils arboriseront quatre ou cinq cens pennaches
Au feste sourcilleux d'un chapeau de cocu
Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu.»
(S. 33 u. 34.)

Sie wähnen sich dem Regenbogen entsprossen, während sie in der Regel von nur ganz geringer Herkunft sind:

---

[1]) Der Titel derselben lautet: *«Le Tableau des ambitieux de la Cour, nouvellement tracé du pinceau de la Verité, par maistre Guillaume, à son retour de l'autre monde.»* Verfasst ist diese aus dem Jahre 1622 stammende Satire nicht von Guillaume, sondern von dem sieur d'Esternod. Siehe Fournier, *Var. hist. et littér.* IV, 33.

«La maison de Cécrops, d'Attee, de Tantale,
Champignons d'une nuict, leur noblesse n'égale;
Il sont, en ligne oblique, issus de l'arc-en-ciel,
Leur bouche est l'alambic par où coule le miel;
Leurs discours nectarez sont sacro-saincts oracles,
Et, demy-dieux çà bas, ne font que des miracles.»
(S. 36.)

Armeen vernichten sie im Handumdrehen:

«J'ay veu de Pharaon les pompeux exercites,
Et contre Josué les fiers Amalechites
Gripper, triper, friper; et après un combat
Je passe derechef, et ecce non erat.» (S. 39 etc.)

Sie bedrohen den Himmel mit neidischen und rachsüchtigen Blicken und vernichten in einem Augenblicke die Erde mit samt dem Firmamente. Dabei sind sie schrecklich arm:

«Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu».

In den Gasthäusern schimpfen sie über alles, bezahlen aber nichts. Die Wissenschaften verachten sie. Sie arbeiten nicht, achten aber mit peinlicher Genauigkeit auf ein tadelloses Äussere:

«Suis-je pas bien botté?
Fraizé comme Medor, n'ay-je pas bonne grace?»

fragen sie den Diener. (S. 35.)

Auch in ihrer Kleidung zeigen sie grosse Übereinstimmung mit der des Kapitäns. Sie war buntscheckig, feingestreift, atlasartig geglättet, geputzt, sammetweich; auf Damastart gewebt, mit Wappen versehen; an der Seite trugen sie einen Durandal oder Flamberge; ein besonderes Kennzeichen war der unvermeidliche Schnurrbart, die Kopfbedeckung war reichlich mit Federbüschen versehen. [1])

[1]) Der Luxus der Federbüsche war eine der grossen Ausgaben der Höflinge. Eine Feder, die einen halben Viertelthaler kostete. war eine der allerschlechtesten. Fournier. *Var. hist. et litt.*, VI, 32, Note I.

Es ist zum mindesten das Auffallende, das beide Kostüme gemeinsam haben.

Wenn auch die vorliegende Satire den Hang zur Übertreibung nicht verleugnen kann, so ist doch sicher, dass auch ein Körnchen Wahrheit darin enthalten ist; und wir können uns demnach eine Vorstellung machen von der Art dieser Courtisans, deren nahe Verwandtschaft mit dem miles dem Auge des kritischen Beobachters nicht entgehen kann, deren ganzes Wesen mit einer gelungenen Scherzfrage aus dem *Catéchisme des Courtisans*[1]) am bündigsten und besten charakterisiert ist:

> «*Qu'est-ce que les courtisans?*
> *Rien de ce que l'on en voit*»,

und deren Zugkraft auf der Bühne später von Molière mit folgenden Worten anerkannt worden ist[2]): «*Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie*».

Das Verdienst der Priorität, die Lächerlichkeiten der Hofschranzen gegeisselt zu haben, gebührt den oben genannten Volkskomikern, über deren Entstehung Sand, wie folgt, schreibt[3]):

«*L'influence de ces comédies, de ces farces et bouffonneries italiennes, le pittoresque des costumes, l'impromptu de ce théâtre enfantèrent bientôt chez nous des comédiens et des bouffons qui surpassèrent même parfois leurs modèles. Tout en empruntant le masque, le manteau, les livrées des Italiens, les comédiens français créèrent bientôt sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, tombé en discrédit à cause des pièces ennuyeuses qui s'y donnaient, des*

---

1) Fournier. *Var. hist. et lit.* V, 77.
2) *L'impromptu de Versailles*, I, 1; p. 401. *Œuvres* III, 387—435.
3) *Masques* I, 50.

personnages pleins d'originalité, de verve et de gaieté, moitié français, moitié italiens.» Gros-Guillaume, Turlupin, Gaultier Garguille, Guillot-Gorju, Jodelet, pflegten hauptsächlich diese Richtung der Komödie. Ihnen schlossen sich Mondor und Tabarin an.

Diese Komödianten spielten natürlich auch den *Capitaine* in seiner ursprünglichen Gestalt. Gros-Guillaume gibt in seinem *Testament* [1]) seinen Stutzsäbel dem Kapitän *Fracasse,* damit er denselben in seinen Zweikämpfen gegen die Mücken, die ihn auf dem Theater stechen werden, verwende. Besondere Berühmtheit erlangte aber der Kapitän der Volkskomödie durch Mondor, der unter dem Anagramm seines Namens Rodomont mit Tabarin [2]) die Rollen des Kapitäns spielte. Er kennzeichnet sich durch sein Kauderwälsch, das aus italienischen, spanischen und französischen Brocken zusammengesetzt ist: [3]) «*Cavallières, mousquetaderes, bombardas, canonés, morions, corseletés! aqui reillaco! . . . Som il capitanio Rodomonté, la bravura, la valore de toto del mondo; la ma spada s'est rendue triomphanté del toto universo.*»

In *Les Aventures et Amours Du Capitaine Rodomont,* einer gegen die Spanier gerichteten Satire [4]), versichert zwar Tabarin: «*Je n'ay pas entrepris en ce traicté de vous raconter l'histoire d'un Rodomont, roy d'Arger, qui est trop triviale et commune, comme celle qui a assez esté deduite par le poëte italien Arioste, et d'italien tournée en françois. Un Rodomont, second du nom, mais premier en armes, fournira de matiere suffisante à ce nouveau livre,*» [5]) aber auch dieser zweite Rodomont ist von dem ersten nicht sehr verschieden, denn Cupido hat auf seiner Stirn den Sitz seines Reiches aufgeschlagen, und Mars machte seine Hand

---

[1]) Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille* p. 218.

[2]) Über Tabarin vgl. Leber, *Plaisantes recherches . . . sur un farceur* . . . Tabarin. Par. 1835, und die *Bibliographie Tabarinique,* welche G. Aventin in s. Ausg. der Werke Tabarin's veröffentlicht hat (I, p. XIX—XLII).

[3]) Tabarin, *Œuvres* II. 141 f.

[4]) Puibusque, *Hist. comp.* I, 493.

[5]) Tabarin, *Œuvres* I, 242.

furchtbar, deren Berührung 10000 mal schlimmer war als die eines Blitzstrahls. Im Verlaufe der Geschichte, die sich durch sechs Bücher hindurchzieht, verrichtet Rodomont Wunder der Tapferkeit, bis er endlich durch den Tod seines Vaters gezwungen wird, das Wanderleben aufzugeben und die Zügel der Regierung selbst zu übernehmen.

So mag der Kapitän auf dieser Volksbühne gar oft sein Unwesen getrieben haben, aber auch der neu erstehende Salonkapitän wurde von ihr gegeisselt. In *La Rencontre de Gaultier Garguille avec Tabarin en l'autre monde* äussert sich Garguille über die Höflinge in folgender Weise:[1]) Im Zwiegespräch zwischen Garguille und Tabarin sagt ersterer, dass die Kleidung der Höflinge auf Veranlassung eines königlichen Dekretes geändert werden müsse. Und als Tabarin fragt, was die Modefexen am Hofe dazu sagen, erwidert Garguille: «*Ils sont bien contrains d'avaller cela doux comme sucre. Si tu estois encore en l'autre monde, tu rirois à gueule-bée (et ne croy point qu'on te peut appaiser) voyant les orgueilleux d'aujourd'hui, qui d'un pas mustaphique* Ita sati homines (*comme les nomme un poëte) c'est-à-dire cheminant superbement les mains sur les costez comme pots à anses, desdaignant moustachiquement tout ce qu'ils rencontrent; leurs foudroyantes épées peuplant tous les cimetières de corps, lesquels, après avoir été tuez de telles gens, ne laissent de se bien porter par en après. Et qui pis est, de leur regard louchant soubz un bramballant panache, ils font fremir Jupin, qui est sur le point de leur céder son foudre et son aigle pour avoir paix envers eux nonobstant qu'ils ne fassent peur qu' aux limaçons, mouches et grenouilles*».

So hätten die Volkskomiker bereits in der Charakterzeichnung des miles den Weg vorgezeichnet, auf dem man hätte weiterschreiten sollen. Leider erkannten erst Corneille und Molière, zum Teil auch Scarron das Lebenswahre dieser Seite des miles. So ist vorläufig immer nur ein Stillstand in der Schilderung des miles zu verzeichnen. Auch Rotrou konnte sich von dem herrschenden Geschmacke

---

[1]) Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille* p. 184.

nicht losmachen. Er bringt den miles auf die Bühne, ohne etwas Neues zu seiner Charakteristik hinzuzufügen.[1])

Fabrice, der miles in *La Bague de l'Oubly* (1628), einer freien Bearbeitung von Lope's *Sortixa del Olvido*,[2]) leitet sein Geschlecht von den alten Fabriziern her; ein Ahne eroberte Spanien und schlug Hannibal; dessen Sohn erwarb sich solchen Ruhm, dass er inmitten von 1000 Bataillonen 14 oder 15 Leitersprossen hinaufgehoben wurde. Sein Vater hat mehr Blut vergossen als er Wein trinkt (IV, 4, S. 148.)

In *Amélie* (1636), deren Stoff zwei spanischen Stücken und einem italienischen Pastoraldrama entnommen ist[3]), prahlt der miles auf folgende Weise:

> *«Ai-je appris l'art d'écrire, et, né pour les combats,*
> *Commettrois-je à ma main un office si bas?*
> *Dois-je perdre du temps, et vois-tu qu'il s'observe*
> *Un commerce si vil entre Mars et Minerve?*
> *Mon épée est ma plume, et je signe de sang*
> *La mort de qui s'attaque aux hommes de mon rang».*
> (II, 1, S. 279.)

Der miles in der *Clarice*,[4]) einer Übersetzung von Oddis *Erofilomachia*[5]) aus dem Jahre 1641, rühmt sich, wie seine vortrefflichen Ahnen seines unbezwungenen Armes, mit dem er ganze Staaten zerstört, Könige unterworfen und Festungen vernichtet habe. Er ist der Schrecken der Erde und des Meeres, kurz der Zerstörer der Welt:

---

[1]) Die chronologische Reihenfolge seiner zahlreichen Stücke findet sich bei Parfaict, l. c. IV, 410, abgedruckt von Stiefel, 1893, und in der *Z. f. nfr. Spr. u. Lit.* 1894. XVI, 4 f. Eine verbesserte Liste gibt Stiefel ibd. p. 48 f. (Vgl. *Fr. Gallia* 1895. XII, 44; *Rev. crit.* 1894. Nr. 12; Herrig's *Arch.* XCV, 323).

[2]) *Œuvres*, I, 101—172. – Vgl. Stiefel, *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 48.

[3]) *Œuvres* III, 263—352. — Vgl. Stiefel. in der *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 27.

[4]) *Œuvres* IV, 339—454. — Vgl. Lucas, *Hist.* III, 283.

[5]) Stiefel. in der *Z. f. nfr. Spr.* 1894, XVI, 43.

«Dis-lui que l'on a vu cet invincible bras
Achever plus d'exploits, ruiner plus d'états,
Soumettre plus de rois, faire plus de pupilles,
Démolir plus de forts, saccager plus de villes,
Et plus faire en un jour creuser de monumens
Que l'ingrate qu'elle est n'a vécu de momens.
Ajoute qu'achevant toutes ces aventures,
J'ai sur ce noble corps reçu plus de blessures,
De cette vérité trop fidèles témoins,
Que jamais sur sa toile elle n'a fait de points.»
(III, 1, S. 389.)

Auch in der Verliebtheit zeigt der Kapitän Rotrou's sich ebenso gross wie alle anderen Kapitäne. Er vergisst nicht, das Unheil zu erwähnen, das seine Schönheit unter dem weiblichen Geschlechte schon angerichtet hat; bald ist er ein Engel, bald ein Teufel; bald ist er angenehm, bald „inkapitanisiert" er sich, wie Rotrou scherzweise bemerkt:

«Ange quand il me plaît, et diable quand je veux.»
(*Clarice*, III, 1, S. 390.)

Doch: *«Ce n'est point me vanter, c'est parler sobrement.»* (Clarice, III, 1, S. 390).

Wird er beleidigt, so schwört er die fürchterlichste Rache:

«Je la veux foudroyer d'un seul de mes regards.
Évite cette mort, toi qui l'auras prévue;
Ne me suis que de loin, et détourne ta vue.
Se sauve qui pourra, certain que mon abord
Porte pis que la peste, et pour le moins la mort.»
(Clarice S. 392.)

Im *Agésilan de Colchos* (1636) [1]) wünscht der miles *Rosaran* seinen Gegner und Rivalen *Florisel* kennen zu lernen:

---

[1]) *Œuvres* III, 7—93.

«Un aveugle, un tyran me demande sa tête
Et je dois accorder son injuste requête.»
(II, 2, S. 24.)[1]

Kommt es aber zum Ernst, so zieht er sich unter den lächerlichsten Entschuldigungen zurück: teils wird er von Mitleid mit seinem Gegner ergriffen, teils hält er es unter seiner Würde, mit ihm zu kämpfen:

«Ma pitié me fait tort, elle m'est importune;
Mais j'ai cette foiblesse avec les dieux commune,
De ne pouvoir tenir contre le repentir,
Ni garder de fureur qu'il ne puisse amortir.»
(Clarice III, 5, S. 403.)

In der 12. Scene des V. Aktes der *Clarice* (S. 451 f.) wird der Kapitän *Rhinocéronte* von *Alexis* zum Zweikampf herausgefordert. Er hat natürlich eine Ausrede:

«Tu me surprends; tout beau.
Alexis: *Mets l'épée à la main.*
Rhin.: *Je la veux au fourreau.*
Par quel droit sur ma main prétends-tu cet empire?
Lucrèce: *O dieux! quel capitaine!*
Cynthie: *Et quel sujet de rire!.»*

Alles hilft nichts:

Cap.: *«Je ne hasarde point un homme de mon prix,*
Qui sait par jugement mépriser une injure,
Et que tout cœur mourroit de la moindre blessure.
Adieu, je ne veux pas qu'il me soit imputé
D'avoir servi par force une ingrate beauté.»

Im *Agésilan* will ihn *Florisel* zum Zweikampf drängen. Nachdem der miles zuerst die üblichen Schimpfreden auf seinen Gegner losgelassen hat, kehrt er angesichts der ernsten Situation den Stil um und spricht im freundlichsten Tone zu ihm:

---

[1] Ähnlich in der *Amélie*, III, 7.

«Vous êtes Florisel? O rencontre propice!
Que le sort aujourd'hui me rend un bon office!
Le ciel me soit témoin que le but de mes pas
N'est que de vous offrir le secours de mon bras;
Que jamais à mortel je n'offre d'assistance,
Si je me suis armé que pour votre défense.
Vous connoîtrez en moi, par d'utiles effets,
Le plus sincère ami que vous eûtes jamais.»
(II, 2, S. 27.)

So benimmt sich auch der Kapitän *Émile* in der Komödie *Amélie* seinem Gegner *Dionis* gegenüber, der schon den Degen gezogen hat:

«J'ai pitié des vaillans, et ta résolution
Dispose ma justice à ta rémission.»
(III, 7, S. 316.)

Nachdem nun Dionis doch auf dem Zweikampfe besteht, weigert er sich mit den Worten:

«En l'humeur où je suis, rien ne peut m'irriter.
O dieux! que promptement ma fureur est calmée,
Et qu'une bonté grande a ma main désarmée.»
(III, 7, S. 317.)

Zum Schlusse wird dann der miles gewöhnlich geprügelt oder mit höhnischen Bemerkungen verabschiedet; selbstverständlich geht er auch der Geliebten verlustig; nach der empfangenen Züchtigung hat er in der Regel noch einige mutige Worte.

So kommt er in *Clarice*, nachdem er den Zweikampf verweigert, noch einmal, und da ihm nun der Mut wiedergekehrt, will er seinerseits scheinbar seinen Gegner noch einmal herausfordern. Zu diesem Zwecke gibt er seinem Diener den Befehl, vor seines Gegners Thüre zu klopfen:

«Frappe, mais doucement, par respect des voisins.»

Natürlich hört es dieser nicht und kommt infolgedessen auch nicht. Nun zieht der Kapitän los:

«Poltron, deux fois poltron, et trois et quatre fois:
Je sacrifîrai, traître, à ma juste vengeance
Toi, les tiens, ta maîtresse et toute ton engeance.
Retirons-nous: tu vois si le cœur me défaut:
Une belle retraite égale un bel assaut.»
(V, 13, S. 453.)

So schwindelt er im *Agesilan* der Königin vor, er habe seinen Gegner Florisel aus der Welt geschafft. Unglücklicherweise kommt dieser gerade dazu und straft ihn so Lügen. Mit vornehmer Gespreiztheit verzichtet er nun auf seine Geliebte:

«Honneur, Diane, Amour, je brise vos liens,
Et ne reconnois plus de charmes que les miens.»
(V, 7, S. 93.)

In der *Clorinde* (1635)[1] wird dem miles *Polidor* der Rat erteilt, dem Beispiele seiner Geliebten zu folgen und ins Kloster zu gehen:

«Suis le même dessein, ayant des qualités
Incapables de plaire à nos yeux enchantés.»
(V, 4, S. 254.)

Und in der *Amélie* kommt er nach seinem feigen Rückzuge auch noch einmal, führt eine ähnliche Szene auf und wird schliesslich mit spöttischen Komplimenten von allen Seiten verabschiedet. (V, 6, S. 351.)

Rotrou passte sich eben auch dem Gebrauche seiner Zeit an, den lächerlichen und feigen Grosssprecher auf die Bühne zu bringen. Wenn es aber in der Vorrede zu Agesilan heisst, dass die Übertreibung dieses Charakters ohne Zweifel dazu dienen sollte, die Prahlereien, welche die damaligen Schriftsteller in den Mund ihrer Helden legten, erträglich und sogar natürlich zu machen, so ist das eine viel zu günstige Auffassung der Rolle des miles. Man brachte den miles

[1]) *Œuvres* III, 175—255.

auf die Bühne, weil er herkömmlich war. und weil man, wie S. 54 ff. schon erwähnt, ihn zum Zielpunkte des Spottes über die fremden Eroberer machen konnte.

Rotrou wusste ohne Zweifel, dass der *Matamore* nicht in den Rahmen einer regelmässigen Komödie passte. Viele seiner Stoffe sind dem Italienischen und dem Spanischen entlehnt. Es liegt also nahe, dass er auch den Prahlhans herübernahm. Aber wo es ihm möglich war, merzte er ihn aus. In *Célie ou le Viceroy de Naples* (1644—45), dem italienischen Lustspiel *Gli duoi Fratelli Rivali* von Giovan Batista della Porta nachgeahmt, tritt der Kapitän nicht mehr auf, obwohl er im Original vorhanden, und dort nicht zum Schlechtesten gezeichnet ist.[1]) In *La Sœur* (1645), der *Sorella* des nämlichen italienischen Verfassers nachgebildet,[2]) hat Rotrou statt des italienischen *Capitano Trasimaco* einen *Polydore*, der aber nicht auftritt. Aber den Kapitän in seiner Urgestalt mit einem Male verschwinden zu lassen, konnte sich erst Molière erlauben.

Ein besonderer Platz mag hier Antoine Mareschal zugewiesen werden, welcher den miles zunächst in seinem *Railleur* auf die Bühne brachte,[3]) vielleicht, wie Stiefel meint,[4]) infolge einer von Rotrou erhaltenen Anregung. Er heisst hier *Taillebras* und ist der Schrecken des Weltalls, der die Könige ein- und absetzt, der nicht zu sterben braucht, weil er Gott ist, und wenn doch, nur durch einen Donnerschlag zu Grunde gehen kann, der, dem Geschlechte des Achilles entsprossen, auf Erden nicht seines Gleichen hat:

«Ce nom de Taillebras dans tout le monde éclatte.
Il n'est point de pais qui luy soit étranger;

---

[1]) Stiefel, *Unbekannte ital. Quellen* p. 49 ff. u. *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 45.

[2]) Stiefel, *ibd. XVI, 45.*

[3]) *Anc. th. fr.* V, 348. — Den Titel der Originalausgabe bringt Reinhardstöttner, l. c. p. 628, A. 1. — Aufgeführt wurde das Stück 1636. bzw. 1637; Parfaict, *Dict. des Théâtres etc.* IV. 369; Lucas, *Hist. etc.* III, 280.

[4]) *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 28.

Il fait les Roys en France, et les Ducs à Venise:
L'Hespagne m'a nourry moins de laict que d'orgueil
L'honneur de mon berceau m'affranchit du cercueil,
Ou, si je doy mourir, c'est d'un coup de tonnerre.
Il faut pour mon sepulchre un tremblement de terre.» (I, 4.)

Als *Clarimand* zu ihm von seines Gleichen spricht, erwidert er:

«Tes pareils? Mais j'ay tort de me pleindre en ce point
Il parle de pareils, et moy je n'en ay point.» *(ibd.)*

Seiner Geliebten imponiert er ebensowenig wie seine Standesgenossen; im Gegenteil, er wird von ihr zum Narren gehalten, während er doch von dem hinreissenden Zauber seiner Person überzeugt ist. Er bietet ihr Titel, Kronen und Reiche etc. an, aber sie lässt ihn tüchtig abfahren:

«Mais qu'est-ce qu'ajouter à mon état premier
Des Royaumes en l'air, en terre du fumier?
Bâtir sans fondement des fortunes en songe?
Flatter la pauvreté par un si riche mensonge?»

Doch auch diese derbe Sprache versteht der Capitaine nicht. Im Gegenteil glaubt er noch immer, von ihr geliebt zu werden:

«Je scay bien qu'elle m'aime et qu'elle me revere,
Elle rit (Dieu me damne) en faisant la severe.»
(II, 3.)

Zum Zweikampf gedrängt, versucht er alle möglichen Ausreden, die wir ja bereits kennen:

«Toutefois le vilain est armé,
Et ne m'attaque pas sans un dessein formé». *(ibd.)*

Er wird Feigling genannt. Voll Entrüstung entgegnet er

«Poltron? le fils aîné qu'enfanta la Valeur»? (II, 3.)

Der Angstschweiss steht ihm auf der Stirne:

«*C'est que mon cœur bouillone, et par là s'évapore.*»

In die äusserste Enge getrieben, sagt er:

«*Que diront tant de Preux, de qui je suis l'Alcide?*
Qui respectent ce bras qui fut leur homicide?
Ne se plaindront-ils point de ce qu'un lâche sang
Déhonore ma main, et fait honte à leur rang?
Non, non, je ne luy puis accorder cette gloire.» (II, 4.)

Da er nicht mehr ausweichen kann, so lässt er sich dazu herbei nur im Dunkel der Nacht:

«*Sans suitte, sans second, dans la ruë, et la nuict,*
La lune dans son plein fournira de lumière:
Vous seriez décrié, fuyant cette carrière,»

damit er sich ungestört und ungesehen der gemeinen List bedienen kann, dem Gegner sein stumpfes Schwert zu vertauschen, während er mit dessen schneidigem ihn verwundet.

Er entgeht aber seiner Strafe nicht; wird tüchtig geprügelt und benimmt sich dabei höchst kläglich:

«*Sans armes? sans bâton? l'action est vilaine;*
M'attaquer à main forte»

schreit er. Hernach wird er noch von allen gehänselt (IV, 5).

Alle herkömmlichen Züge des miles treffen wir hier wieder: die zum Gähnen einladenden Aufschneidereien, seine widerwärtige Feigheit, seine cynische Brutalität und seine charakteristische Bestrafung, aber keine lebenswahre Gestalt, für die wir Teilnahme fühlen könnten.

Dieselben Empfindungen drängen sich uns bei Betrachtung des *Capitaine Matamore* vom nämlichen Verfasser auf. Nicht die Hervorhebung irgend eines neuen Motivs nötigt uns näher auf dieses Stück einzugehen, sondern nur der selbstgefällige Ton, den Mareschal in seinem dem *Capitaine Fanfaron* beigefügten *advertissement* anschlägt. Mareschal meint, dass dieser Kapitän der erste sei, der auf der französischen Bühne in Versen gesprochen habe, eine Bemerkung, die Par-

faict veranlasst hat, das Stück vor die *Illusion* zu setzen, obwohl es erst im Jahre 1638 gedruckt wurde. Parfaict scheint also nicht zu wissen, dass schon der Kapitän Baïf's, oder der *Capitaine Prouventard* in *Les Desguisez* im vorausgegangenen Jahrhundert in Reimen gesprochen hatten. Mareschal selbst ist sehr von seinem Werke eingenommen. Er rühmt sich, Plautus so umgearbeitet zu haben, dass er in seinem eigenen Werke nicht mehr zu erkennen sei. Den Schauplatz hat er nach Paris verlegt, dem *Fanfaron* legt er Rodomontaden aus der modernen Geschichte und Zeit in den Mund, damit man sie besser verstehe.

Wie verhält sich nun in Wirklichkeit das Stück zu diesen von Selbstlob strotzenden Zeilen? Was den miles betrifft, so geht die Ähnlichkeit mit dem des Plautus oder besser gesagt die Kopie desselben aus folgenden Stellen hervor. Wenn z. B. *Matamore* den *Artotrogue*, der ihm alle aufzählt, die der Kapitän schon in den Hades entsendet hat, um die Anzahl frägt und jener antwortet: «*A trente millions*», worauf *Matamore* sagt: «*Qu'il a bien supputé*» (I, 2), so ist das nichts anderes als eine getreue Nachbildung des Plautus: "*Quanta istaec hominum summast?* Art. *septem milia.* Pyrg. *Edepol memoriast optumad*" (V. 46—49).

Vergleichungspunkte in dieser Hinsicht bieten die 3. Scene des I. Aktes:

> «*Que mes armes, Coquin, soient encor plus luisantes.*
> *Je veux que leur éclat brillant et sans pareil*
> *Fasse blémir l'Aurore et pâlir le Soleil,*»

und Plautus: mil. glor. I, 1, V. 1 und 2.

> "*Curate ut splendor meo sit clupeo clarior*
> *Quam solis radii esse olim quam sudumst, solent*";

oder IV, 1, wo der miles die alte Geliebte fortschickt und eine neue nimmt:

> «*Mais prends garde sur tout en cette amour nouvelle*
> *Que quittant celle-cy, l'autre me soit fidelle,*»

und Plautus V. 983:

"Sed ne et istam amittam et haec mutet fidem";

oder III, 6, wo Palaestrion hofft, der Kapitän werde in die Falle gehen, denn:

«Il le pense du moins, et que tel aujourd'huy
Tout le sexe le court, et meurt d'amour pour luy,»

und Plautus V. 778:

"Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres";

oder die schon mehrmals erwähnten Worte:

«Ma beauté m'est à charge, ô l'importun fardeau
Que le ciel me déplaît, de m'avoir fait si beau,»

und Plautus V. 64:

"Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem."

Das Zittern *Artelese's* findet *Matamore* ganz begreiflich, denn:

«Mille soldats armés devant moy font le mesme.»

Vergleiche dazu Plautus 1273:

"Viri quoque armati idem istuc faciunt.

Auch sonst lehnt sich die Fabel mit Ausnahme des 1. Aktes und einiger nebensächlicher Scenen eng an Plautus an. Was die Prahlereien des Kapitäns anlangt, so muss man ja zugeben, dass sie mit denen des Plautus nichts gemein haben; sie sind aber deswegen nicht interessanter oder origineller. Er ist eben auch hier der miles, der nie und nimmer durch Waffen besiegt werden kann, wohl aber im Punkte der Liebe eine sehr empfängliche Seite besitzt:

«Invincible d'ailleurs, que les feux ni les fers,
Cent mille hommes armez, les Cieux ni les Enfers,
Ce que le Monde entier a de plus redoutable.
Ne sçauroit empécher de paroître indomtable.

Une larme le fait en sortant de vos yeux
Et domte ce domteur des hommes et des Dieux.» (I, 1.)

M a r e s c h a l kann gewiss nicht auf die Priorität dieses Motivs Anspruch machen. Dieselbe Idee ist schon ausgedrückt in *Les Contents,* wo es *Cupido* gelungen ist, den unbezähmbaren Mut des Kapitän zu bezwingen, was ein Heer von 50 000 Mann nicht fertig gebracht hätte (I, 3), oder in *La comédie des comédies,* wo der Kapitän gesteht, dass er vom Gotte Amor besiegt ist, er, der doch bis jetzt immer auf Seite des Stärkeren war (II, 1). Phylacie macht dem Kapitän vor, dass sie mit den fürstlichen Damen, die sich in ihn verliebt hätten, Streit bekommen könnte:

«*Il me vient des Cartels de l'une et l'autre Zone*
Tantôt d'une Sultane, après d'une Amazone,
L'Infante du Perou me fait craindre sa main
Celle de Tartarie arrivera demain.» (I, 1.)

Er beruhigt sie mit dem Hinweise auf sein Schwert:

«*Je porte à mon côté la Noblesse et l'honneur,*
C'est le Sceptre du monde, et j'en suis le Seigneur,
C'est luy qui fait les Ducs, les Princes, les Monarques.»
(I, 1.)

Dieser Hinweis auf das Schwert ist auch nicht neu. **M a r e s c h a l** selbst hat dieses Motiv schon in seinem Railleur verwendet:

«*Et cette cy pour moi parle quand elle veut.*
Elle a mis sur les prez plus d'hommes à l'enfers
Que les Poëtes du temps n'ont fagotté de vers.» (I, 4.)

In den *Jaloux* sagt der Kapitän *Fierabras*, Bezug nehmend auf sein Schwert:

«*Mais si une fois je luy fais essayer ceste-cy, plus tranchante que Flamberge ou Durendal, je le fendray jusqu'à l'estomach.*» [1])

---

[1]) *Les Jaloux.* V, 6. — Vgl. noch *Le Fidelle* (III, 5); *La Com. des Comédiens,* II, 2.

Viel mutet Mareschal seinem Publikum zu, wenn folgende Heldenthaten des *miles* der modernen Geschichte entnommen sein sollen:

«cent Maures en Anjou,
Quatre mille Indyens dans le fonds de Poitou,
Six mille Polonnois sur les bords de Champagne,
Douze mille Persans dans la basse Allemagne,
Dedans l'Isle de France onze mille Chinois,
Dedans celle de Ré vingt mille Japonois,
Et trente mille Turcs dedans la Picardie
Sont morts en un seul jour de vostre main hardie.»
(I, 2.)

Da klingen doch die Prahlereien des antiken miles, der 150 Mann in Cilicien, 100 im Skythenlande, 30 in Sardes und 60 in Macedonien an einem Tage kalt gemacht, noch natürlicher und verständlicher.

Richtig bemerkt Reinhardstöttner[1]), dass Mareschal's *miles gloriosus* nach zwei Seiten hin Interesse biete: „Einmal ist in seinem Stücke die plautinische Fabel durchgeführt und verhältnismässig sehr wenig modernisiert. Es gibt aber nicht sehr viele Kapitänstücke, welche den miles vollständig nachahmen; meist wird nur seine Persönlichkeit mit den üblichen Charakterzügen verwendet, nicht aber die ganze plautinische Komödie. Anderseits ist der Kapitän hier ein Gascogner geworden, was, so nahe es bei dem Charakter dieses Volksstammes lag, nur sehr selten vorkommt. Der Kapitän blieb, wie Fournel[2]) treffend anführt, der französischen Nationalität fremd. Wir treffen ihn fast nur als Italiener oder Spanier."

Die Prahlereien des *Maistre Jeremie* in Discret's Komödie *Alizon*[3]) bewegen sich im gewöhnlichen Geleise. Zuerst spricht er wieder von seinen Kämpfen:

---

1) *Plautus* etc. p. 627.
2) *Les Contemporains de Molière* III, 29, citiert von Reinhardstöttner, p. 627. A.
3) *Anc. th. fr.* VIII, 400—496.

«Et. du temps d'Henry trois, le dernier des Valois,
On me nommoit partout le grand Mars des François.»

Wenn plötzlich ein kühnes Unternehmen ausgeführt werden sollte, lief er im Hemd hin, um ja unter den ersten zu sein. Nur Gott *Amor* kann sagen, dass er ihn, den ersten aller Krieger besiegt habe. (I, 3, S. 46.)

Durch ein besonderes Kauderwälsch macht sich der Soldat *la Roze* in der 1640 aufgeführten *Comédie de chansons* [1]) bemerkbar. Er stimmt einen Kriegsgesang an:

«Patapatapan, donnons, donnons:
Tantaralan tantare.
Compagnons,
Nous aurons la victoire.» (I, 7, S 131.)

Er sagt sich von *Mars* los und ergibt sich hinfüro nur dem Gotte *Bacchus* (II, 3, S. 140). Nebenbei entwickelt er eine zudringliche Neigung zu einer von ihm entführten schönen jungen Hirtin, bei welcher er aber keine Erhörung findet.

Vergebens durchblättern wir die Lustspiele dieser Zeit, um darin einem entscheidenden Fortschritte in der Kunst zu begegnen. Überall finden wir geistige Armut und Erschlaffung aller ästhetischen Begriffe. Im Vergleich zum erfreulichen Aufschwunge, den die Tragödie in dieser Zeit nahm, muss uns das um so mehr befremden, als, wie Mahrenholtz trefflich bemerkt, für die Komödie ungleich günstigere Lebensbedingungen gegeben waren: „Einmal bot die italienische Komödie mannigfache Stoffe, wie Anregung, dann gaben auch die Zeitverhältnisse, die Beziehungen zum Hofe und Könige hier mancherlei Impulse, die der Tragödie fehlten.“ [2]) ... „Ein schlimmes Verhängnis für die französische Komödie war es nur, dass neben den Versuchen einer selbständigen, national gefärbten Dichtungsweise immer wieder die plumpesten Nachahmungen der spanischen und römischen

---

[1]) *Anc. th. fr.* IX, 100—230.
[2] *Molière, Sein Leben u. s. Werke*; III. Abschn. I. Kap.

Komödie, und namentlich auch, was am meisten zu bedauern, der italienischen Comm. d. a. sich Bahn brachen.“ [1])

So bringt auch der durch seine tollen Streiche bekannte, nicht talentlose S. Cyrano Bergerac [2]) in seinem *Pédant joué* wieder einen ganz schablonenhaften *Capitaine Chasteaufort* auf die Bühne, dessen bombastische Reden und klägliche Feigheit wohl den übersprudelnden Witz und die üppige Fantasie des Verfassers ersehen lassen, dem Leser aber auch reichlich Gelegenheit geben, seine vollständige Unfähigkeit in der Komödiendichtung zu bemitleiden. Einige Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, in welcher Weise der Dichter die Feigheit des Kapitäns karikiert:

Von einem Bauern bekommt der Kapitän Prügel. Er, dem es die Würde seines Wesens verbietet, jemand Geringeren als einem Riesen das Leben zu schenken (I, 1), lässt es sich ruhig gefallen; denn einmal in seinem Leben lässt er sich schlagen, und da soll man nicht sagen können, dass der Schurke von einem Bauer ihn in seinem Entschluss wankend gemacht hätte (III, 1). Später wird er wieder geschlagen. Er zählt die Schläge. Es sind deren gerade 12: «*Ah! le rusé, qu'il a fait sagement: S'il en eust donné treize, il estoit mort.*» Hierauf wird er zu Boden geworfen und mit Fusstritten traktiert:

«*Aussi bien me voulois coucher.*» (IV, 3.)

Gelegentlich benützt der Dichter seine Komödie, um seine schlechten Witze an den Mann zu bringen. So bekommt z. B. *Chasteaufort* die Geliebte nicht von ihrem Vater, weil er aus der Normandie ist «*(quasi) venu du Nort pour mandier*». Sonst leistet der Kapitän das non plus ultra in Abgeschmacktheiten. Er hat den Göttern ihre Bahn im Weltenraume angewiesen, und sie zu Sternen verdonnert; alles was er unternimmt, ist ausserordentlich, «*car si j'engendre, c'est en Deucalion, si je regarde, c'est en Basilic, si je pleure, c'est en*

---

[1]) Mahrenholtz, ibd. p. 68.

[2]) Fournel, *La litt. indép.* etc. p. 119—124.

Heraclite etc.» . . . *«Enfin vous voyez celuy qui fait que l'Histoire du Phenix n'est pas un Conte.»* Eine Anspielung auf seine vergeudete Manneskraft scheint es zu sein, wenn *Granger* ihm den schweren Vorwurf macht: *«Vous n'estes ny masculin, ny feminin, mais neutre.»* (I, 1.) Seine Augen sprühen im Zorne Funken, von denen leicht einer aus Unvorsichtigkeit den neben ihm stehenden Pedanten versengen könnte: *«Sçachez donc, Messire Jean, que je suis celuy qu'on ne peut exterminer sans faire une Epitaphe à la Nature; et le Pere des Vaillans, puisqu'à tous je leur ay donné la vie»*. Natürlich lebt er auch in der Einbildung, dass kein Mädchen ihm Stand halten kann: *«C'est mon foible de n'avoir jamais pû regarder de Femme sans la blesser.»* (I, 1.)

Eine treffende Charakteristik über Cyrano's Werk gibt uns Fournel[1]): *«Le Pédant joué sent l'extrême jeunesse de l'auteur: on peut lui reprocher l'absence de liaison dans les scènes, de l'invraisemblance, des longueurs, des exagérations, de l'inexpérience; le comique y tombe souvent dans la bouffonnerie; mais, à côté de ces graves défauts, quelle verve étonnante, que de traits, que de scènes même vraiment dignes de Molière.»*

Auch der Don Quichot in den *Folies de Cardenio*[2]) ist ein echter miles. Mit einer langen Tirade feiert er seine Tapferkeit und seine Triumphe:

«J'ay gravé mon estime au sein de la Mémoire,
Et vuidé de lauriers les autels de la Gloire . . .
Irriter mon courroux, c'est offenser Alcide,
L'honneur suit mes desseins, la victoire mes pas,
Et l'un de mes regards peut causer cent trespas.
Tant je suis valeureux, que mes moindres exploits
Font peur aux elements et leur donnent des loix.»

(III, 5.)

Diese hochtrabenden Worte hindern ihn aber nicht, dass er seinen Diener schmählich im Stiche lässt, der von *Cardenio* geschlagen wird, wobei er die Ausrede hat:

---

[1]) *La litt. indép.* etc. p. 123.
[2]) Fournier, *Le th. fr.* II, 32 ff.

«*Le perfide a-t'il donc ma vaillance trompée,*
Sans me donner loisir de tirer mon espée?»

Sein Diener *Sancho* aber kennt ihn:

«*Vrayment c'est à propos que vous fermez l'estable*
Quand la porte est reçue, et n'est plus évitable
Que n'aviez vous devant cette ardeur dans le sein.»
(III, 6.)

Später hat er eine Begegnung mit *Fernant*. *Sancho* will gehen, denn er fürchtet, nochmals Schläge zu bekommen. Aber *Quichot* bittet ihn zu bleiben:

«*Non, je veux que tu sois tesmoin de mon courage.*»

Selbstverständlich läuft er gleich beim ersten Angriffe davon. (IV, 7.)

Verliebt ist er auch und grossartig von sich eingenommen. Er frägt seinen Diener, den er zur Geliebten geschickt:

«*Quel accueil t'a donc fait cette illustre princesse*
Pour laquelle je brusle et soupire sans cesse?
N'as-tu point par ma lettre offencé tant de rois,
Qui souffrent maintenant la rigueur de ses lois?»
(V, 5.)

Fast ergreifend sind die Schlussworte, mit denen *Sancho* die Hirngespinste seines Herrn verflucht:

«*Si je puis une fois retreuver mon village,*
On m'osteroit les yeux, on pourroit m'escorcher
Pour me faire quitter l'ombre de son clocher,
Au diable soit le maistre et sa chevalerie!
Ce penible mestier vient de sa resverie.
J'ay tout quitté pour luy, mes enfants, ma maison,
J'ay souffert mille maux, j'ay perdu mon grison
O Dieux! que je connoy mon esperance vaine
Que j'ay mal employé ma jeunesse et ma peine.»

Selbst in der auf Befehl Richelieu's geschriebenen Musterkomödie *les Visionnaires* (1637)[1]) von Desmarest durfte der miles nicht fehlen. Das Stück sollte die Schwächen und Extravaganzen der Gesellschaft zeichnen. Ganz richtig bemerkt Lotheissen:[2]) „Welch dankbaren Stoff hätte ein echter Satiriker in jener Zeit des Übergangs gefunden! Er hätte nur in das volle Leben zu greifen brauchen, wo auf dem politischen Gebiete der Widerspruch zwischen den Bestrebungen des Adels und seiner geringen Einsicht ebenso auffiel, wie die Mischung von Roheit und Affektation, die sich in der vornehmen Gesellschaft zeigte." So aber glaubte man ohne Renommist nicht auskommen zu können. Derselbe leitet mit einem Monologe die Komödie ein.

Amidor:
«Je suis l'amour du Ciel, et l'effroy de la terre,
L'ennemy de la paix, le foudre de la guerre,
Des dames le désir, des maris la terreur.
Et je traisne avec moy le carnage et l'honneur.»

Herkules, Alexander, Cyrus hat er getötet, Babylon, Ninive etc. hat er zerstört. Zum Schlusse bittet er Gott:

«O Dieux faites sortir d'un autre tenebreux
Quelque horrible geant, ou quelque monstre affreux.
S'il faut que ma valeur manque un jour de matiere,
Je vay faire du monde un vaste cimetiere.»

Vor dem harmlosen Poeten reisst er aus:

«La rage le possede,
Contre le furieux la fuite est le remède» (I, 2).

Filidan begrüsst ihn als *«roi des vaillants»*, worauf er ganz glücklich antwortet: *«Ce titre me plaist fort»* (III, 1).

---

[1]) Fournier, *Le th. fr.* II, 361. — Vgl. Dannheisser, *Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich*, in *Z. f. nfr. Sprache* etc. 1892. XIV, 39.

[2]) *Literaturgeschichte* II, 463.

Melisse liebt ihn; in dem Augenblicke, wo sie sich ihm nähern will, läuft er davon, weil er sich fürchtet (IV, 2); und hernach stellt er sich wieder, als ob er bloss geflohen sei, weil er ihre Liebe nicht wolle:

«*J'ay trop d'amour ailleurs, je ne puis vous entendre*».
(IV, 5.)

In IV, 7 erzählt er uns noch, dass er die ganze Welt in 4 Wochen erobert hat.

Wenn Caro meint, dass der Typus des Kapitän etwas zu krass und unnatürlich gezeichnet sei,[1] so fällt er damit kein falsches Urteil. Er verkennt aber die Rolle des bramarbasierenden Soldaten, wenn er einen von dessen Kraftsprüchen anführt, um die Unnatürlichkeit zu veranschaulichen, denn es könnte dadurch die Ansicht Raum gewinnen, als hätte es Kapitäne gegeben, die vernünftig sprachen oder handelten. Dem ist aber nicht so. Traurig muss es damals in Frankreich bestellt gewesen sein, wenn Parfaict[2] schreiben kann, dass man solche exzentrische Menschen täglich sehen konnte: «*Dans cette Comédie sont représentés plusieurs sortes d'esprits chimériques ou Visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particulière; mais c'est seulement de ces folies, pour lesquelles on ne renferme personne, et tous les jours nous voyons parmi nous des esprits semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent.*» Und noch trauriger ist es gewesen, wenn nicht nur das Parterre-Publikum, sondern auch die hochgebildeten Kreise an solchen Stücken Gefallen fanden. So hatte auch Mme. de Sévigné einen hohen Genuss, als sie die *Visionnaires* sah, und sie fand, dass diese Komödie die *représentation de tout le monde*[3] sei.

Und trotzdem in den *Vis.*, wie das bereits von Dannheisser hervorgehoben worden ist,[4] die Grenze zwischen Wirklichkeit und Satire sich schwer ziehen lässt, indem nämlich die Kommentatoren in jeder der auftretenden Personen

[1] *Richelieu u. das frz. Drama* p. 16.
[2] *Hist.* etc. V, 386 f.
[3] Taschereau, *Hist. d. l. Vie . . . de Corneille* p. 61.
[4] *Zeitschr. f. nfr. Spr.* etc. XIV, 39.

irgend eine Celebrität des Pariserlebens zu erkennen glaubten, [1]) so kann doch nach solchen Proben ein Urteil in dieser Hinsicht nicht zweifelhaft sein: *«Autant de personnages, autant de caricatures d'une expression grimaçante.»* [2])

Der Kapitän ist noch immer, was er von jeher war, der Mittelpunkt der imaginärsten Rodomontaden und ungeheuerlichsten Abgeschmacktheiten, und somit auch der erklärte Liebling des zwar verständnislosen, aber schaulustigen Publikums. [3])

III. Der Miles bei Corneille.

Die obigen Ausführungen haben erkennen lassen, dass der französische miles von seinem ersten Auftreten in der Rennaissance-Komödie bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, abgesehen von einigen unbedeutenden Äusserlichkeiten, kaum irgend welche Veränderung erlitten hat. So wie wir ihn am Anfang dieser Periode kennen gelernt haben, so ist er auch nach dem Schluss derselben. Es erübrigt uns nur noch, zwei Autoren eingehender zu betrachten; ich meine Pierre

---

[1]) Puibusque, *Hist. comp.* etc. II, 438.

[2]) Puibusque, *Hist. comp.* etc. II, 168.

[3]) Zum Schlusse dieses Kap. mögen noch einige Stücke aus dieser Zeit Erwähnung finden, die ebenfalls die Gestalt des *miles* behandeln, deren Besprechung ich mir aber versagen muss, da mir dieselben nicht zugänglich waren. Beauchamps führt in seinem *Recherches* unter dem Jahre 1639 ein Stück an mit dem Titel: *Le capitan, ou le Miles gloriosus, Com. de Plaute; en 5 actes en vers, attribuée à un comédien, dédiée à M. d'Ermanville, conseiller du roi, 4°. Par. Aug. Courbé. P. du 20 février, ach. d'imp. le premier marss.* Beauch. fügt hinzu: *«L'auteur à la fin de son épître dédicatoire met trois étoiles. Il n'y dit rien de sa pièce ni de lui-même; il se contente de louer beaucoup M. d'Ermanville sur sa valeur et sur sa prudence.»* Es ist wohl jene Komödie, auf welche Ant. Mareschal in seinem *avertissement* Bezug nimmt, und welcher er seinen *Capitaine* als den *«véritable»* gegenüber stellt. Fournel (*Les Contemporains* etc. p. 37) führt eine Komödie von Tristan l'Hermite an. mit dem Titel: *Le Parasite, com. en 5 actes*, aus dem J. 1654, in welcher auch ein Kapitän vorkommt.

Corneille und Paul Scarron. Wenn ich diese beiden Dichter genauer behandle, so geschieht es, weil in ihren Komödien ein neuer Geist zu erkennen ist, welcher der Weiterentwicklung des miles sehr förderlich war. Es mochte wohl ein zu grosses Wagestück sein, den gewissermassen sanktionierten Typus des Kapitäns aus der Welt zu schaffen. Andererseits war er mit der angestrebten Kunstpoesie nicht zu vereinbaren. Wenn Corneille in dieser Hinsicht auch ein feineres, ästhetisches Gefühl besass als Scarron, so muss doch zugegeben werden, dass der letztere in seinem Versuche zur Individualisierung des miles das Vorbild zu einem *Scapin* und *Mascarille* geschaffen hat.

Corneille war der erste, der es verstand, den miles seines bizarren Charakters zu entkleiden und ihn zu einer Figur umzuschaffen, die, nach dem Leben treu gezeichnet, uns verständlich wird und die deswegen nicht minder alle feststehenden Züge des Kapitän zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt. Schon in seinen Erstlingskomödien drängt sich uns die Beobachtung auf, dass Corneille darnach strebte, „den Rahmen des Lustspiels zu erweitern und dasselbe dem Geiste seiner eigenen Zeit anzupassen: er sah im Geist ein feines Charakterlustspiel als Ziel, das zu erreichen freilich erst einem Späteren gegeben war“.[1] Er war in seinen Bemühungen, das eigentliche Lustspiel herzustellen, weniger erfolgreich als in den nämlichen Bestrebungen auf dem Gebiete der tragischen Kunstbühne. Wir können in seinen Lustspielen den Kampf verfolgen, den er zu bestehen hatte, um endlich das Ideal, das er erstrebte und schon längst gefühlt, wenigstens einigermassen verwirklichen zu können.

Zunächst sollen nun einige Zeilen derjenigen Periode in Corneille's Bühnenlaufbahn gewidmet sein, wo er, dem herrschenden Alltagsgeschmacke huldigend, in seinen Komödien an die Possenspiele der *commedia dell' arte* sich anlehnt — wenn er auch schon vereinzelt, wie in *Mélite*, den Versuch macht, ein Bild der feineren Gesellschaft jener Tage zu zeichnen. Das Stück, welches hier zunächst in Betracht

---

[1]) Lotheissen, Literaturgeschichte II, 158 f.

kommt, ist die im Jahre 1636 [1]) zuerst aufgeführte Komödie *l'Illusion comique.* Wenn auch Corneille selbst von dem darin auftretenden *Matamore* [2]) sagt, dass er seinen Charakter des Prahlers so gut bewahrt, dass es nach seiner Ansicht wenige geben wird, in welcher Sprache nur immer, die sich ihrer Aufgabe besser entledigen, so ist darum der Wert des Stückes nicht höher anzuschlagen, als alle die Komödien dieser Zeit. Ganz richtig hat bereits Fontenelle [3]) bemerkt: «*Après Médée, Corneille retomba dans la Comédie, et si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande*». Etwas milder, wenn auch immerhin noch abfällig genug, urteilt Puibusque [4]) über die *Illusion:* «*Le seul personnage qui aurait pu faire rire dans l'Illusion comique, est Matamore, fanfaron peureux; mais l'exagération de cette caricature dégénère en bouffonnerie de mauvais goût, et la vérité de quelques traits de caractère disparaît sous des hyperboles monstrueuses*».

Corneille's *Matamore* ist, wie er selber in seinem *examen* sagt, ein Phantasiegebilde, das nur erfunden ist, um lachen zu machen, dessen Urtypus man aber unter den Menschen nicht finden kann. Parfaict [5]) gibt sich zwar Mühe, die Figur des miles als nach der Natur gezeichnet hinzustellen, da Frankreich in dieser Zeit solche Eisenfresser genug gehabt habe; aber niemand wird glauben wollen, dass sie sich in ihren Reden zu solchen Ungeheuerlichkeiten verstiegen haben, wie sie Corne lle seinem Kapitän in den Mund legt. Und Fontenelle [6]) sagt: »*Il falloit que la nature fût encore bien inconnue, lorsque ces caractères-là plaisoient sur le Théâtre; et les Auteurs qui s'imaginoient avoir vû communément de ces sortes de folies par le monde, éloient eux-mêmes d'un caractère bien surprenant.*» Der *Matamore* ist eine bis zur Unkenntlichkeit und Unmöglichkeit entstellte Figur wie die Kapitäne der übrigen Dichter

---

[1]) Taschereau, *Hist.* etc. p. 59; Lucas, l. c. III, 280; Le Petit, *Bibliographie* p. 145; *Œuvres de Corneille* II, 435—523.

[2]) *Examen de l'Illusion* in *Œuvres* II, 432.

[3]) *Vie de Corneille* etc. in *Œuvres* III, 94.

[4]) *Hist. comp.* II, 93.

[5]) *Hist. du th. fr.* V, 187.

[6]) l. c. III, 95.

dieser Zeit. Sein Name allein zerstört die Mauern und gewinnt die Schlachten; auf seinen Befehl müssen die glücklichsten Monarchen sterben, ein Schlag mit der Kehrseite seiner Hand wirft tausend Feinde nieder. Mit einem Blicke kann er töten; er befiehlt den Göttern; die Göttinnen werben um seine Liebe; kurz er ist der Inbegriff aller Vorzüge: «*Tu vois un abrégé de toutes les vertûs*», sagt er zu Clindor (II, 2, S. 447 ff.). Wie der miles des Plautus und alle seine Epigonen, so hat auch er eine grosse Schwäche. «*Ce petit archer*» hat ihn, den Unbezwinglichen besiegt; doch ist das nicht zu verwundern, denn die Weiber lassen ihm keine Ruhe:

«*Leurs persécutions me rendoient misérable:*
Je ne pouvois sortir sans les faire pâmer.
Mille mouroient par jour à force de m'aimer:
J'avois des rendez-vous de toutes les princesses etc.»
(II, 2, S. 448.)

Diesen unerhörten Prahlereien entspricht eine ebensolche Feigheit. Seinem Nebenbuhler *Adraste,* den er in Begleitung *Isabellen's* sieht, weicht er aus, wofür er seinen guten Grund hat:

«*Lorsque j'ai ma beauté, je n'ai point de valeur* . . . .
Je ne saurois me faire effroyable à demi:
Je tuerois ma maîtresse avec mon ennemi».
(II, 2, S. 451.)

Da er sich aber *Géronte* gegenüber sicherer fühlt, glaubt er mit Grobheit imponieren zu können. Ganz gelassen besänftigt dieser seinen Zorn mit den Worten:

«*J'ai chez moi des valets à mon commandement,*
Qui n'ayant pas l'esprit de faire des bravades,
Répondroient de la main à vos rodomontades».
(III, 3, S. 471.)

Er würde zwar die Diener leicht vertreiben können, aber das Feuer, welches sein Schwert sprüht, würde das ganze Haus in einem Augenblicke in Flammen setzen. Je grösser die Furcht, desto stärker trägt er seine Rodomontaden auf,

weil er sie dadurch seinen Gegnern verbergen zu können glaubt (III, 4, S. 472 f.). Doch hat er in der grössten Angst einen Trost:

> «*Toutefois, en tout cas, je suis des plus légers;*
> *S'il ne faut que courir, leur attente est dupée:*
> *J'ai le pied pour le moins aussi bon que l'épée.*»
> (III, 7, S. 479.)

Trotz alledem zeigt er sich wieder brutal, wenn er sich einem, wie er glaubt, schwächeren Gegner gegenüber sieht. So sagt er zu *Clindor*:

> «*Je te donne le choix de trois ou quatre morts.*»
> (III, 9, S. 482.)

Clindor erklärt ihm aber:

> «*J'ai déjà massacré dix hommes cette nuit;*
> *Et si vous me fâchez, vous en croîtrez le nombre.*»
> (III, 9, S. 483.)

Diese Sprache schreckt den Kapitän und zugleich sucht er das Verdienst für sich in Anspruch zu nehmen, durch seine kühnen Thaten den Mut *Clindor's* entfacht zu haben:

> «*Cadédiou! ce coquin a marché dans mon ombre.*»
> (III, 9, S. 483.)

Doch *Clindor* ladet ihn zu einem Zweikampf ein; nun bleibt dem Kapitän nichts übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen; grossmütig überlässt er *Isabelle* seinem Rivalen und gibt ihnen nun den Rat, sich ja überall zu seiner Partei zu bekennen, denn:

> «*Je suis craint à l'égal sur la terre et sur l'onde.*»
> (III, 10, S. 484.)

Ebenso weicht er auch einem ihm von *Adraste* angebotenen Zweikampfe aus:

> «*Cette porte est ouverte; allons gagner le haut*»,
> (III, 11, S. 485.)

sowie er auch im Folgenden das ihm angedrohte Erscheinen der Hausknechte nicht abwartet, sondern sich mit den Worten empfiehlt:

«*Un sot les attendroit*» (IV, 4, S. 498).

Langenscheidt hat versucht, die *Illusion* als ein wohldurchdachtes, zielbewusstes Werk hinzustellen,[1]) es als einen Kampf gegen die Vorurteile der Welt, als den Ausdruck einer idealen Anschauung des Dichters, als den Versuch einer Verteidigung des Theaters und Schauspieles zu betrachten; und man muss gestehen, dass dieser Versuch nicht so ohne weiteres misslungen ist.[2]) Wenn aber Langenscheidt sagt, dass Corneille das Bedürfnis empfand, der Welt zu zeigen, wofür er kämpfte und stritt, welche Ideale ihm im Herzen lebten und wie hoch er mit seinen Anschauungen über der Masse seiner Gegner stünde, so dürfte Corneille. der doch sein Stück selbst ein «*étrange monstre*» genannt hat, mit dieser sehr optimistischen Interpretation, zum mindesten gesagt, nicht schlecht weggekommen sein. Durch die oben gegebene, gedrängte Darstellung von *Matamore's* Auftreten glaube ich am besten bewiesen zu haben, dass Corneille — abgesehen von einigen sprachlich hoch erhabenen Stellen,[3]) die schon den Schöpfer des *Cid* ahnen lassen — durchaus keinen Grund hat, auf sein Machwerk stolz zu sein. Im Gegenteile können wir nur bedauern, dass er, der in seinem «*Cid*» den einseitigen Ansichten der litterarischen Welt, des damaligen Frankreichs zu trotzen wagte, die grosse Schwäche hatte, der herrschenden Manier seinen Tribut in so überschwenglicher Weise zu entrichten. Ein Zeichen für die Urteilslosigkeit der grossen Masse in ästhetischen Dingen ist

---

[1]) *Die Jugenddramen des P. Corneille* p. 34.

[2]) Vgl. hiezu auch das Urteil Körtings im *Literaturbl.* 1885. VII, p. 295.

[3]) Lotheissen, *Literaturgesch.* II, 177. — Ähnlich urteilt Le Petit (*Bibliogr.* p. 145): «Ce caractère du capitan est, en effet, du meilleur comique, et le poète de l'*Illusion* fait dire à Matamore les choses les plus bouffonnes, sans un mot trivial ou même burlesque. De plus, on trouve en divers endroits de la pièce des vers remarquables.»

übrigens, dass gerade diese Figur des *Matamore* den Erfolg der Illusion begründete und in einer Weise sicherte, dass man noch in diesem Jahrhundert es wagen durfte, das Stück dem Publikum aufzutischen.[1])

Nach seiner *Illusion*, sowie auch nach den um dieselbe Zeit verfassten Intriguen- und Situationskomödien zu urteilen, nimmt Corneille gerade keinen hervorragenden Rang ein. Deshalb sind aber doch seine Leistungen auf diesem Gebiete nicht zu unterschätzen, denn sie bilden ein wichtiges Bindeglied in der Kette der Lustspiele, von den *Farcen* und Jodelle angefangen bis herab zu Molière. Wenn Corneille in derartigen Stücken sich an die auf Liebeständeleien und Galanterien aufgebauten Lustspiele der spanischen Dichter anlehnt, die durch überraschende, wenn auch nicht immer wahrscheinliche Situationen, durch eine geschickte Verwicklung der Fäden der Intrigue zu wirken suchten, so führte ihn der durch seine Tragödien geläuterte Geschmack in der ästhetischen Kunst zur Charakterkomödie, wo das seiner Zeit und seiner Nation Eigentümliche durch pikante Darstellung die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln sollte.[2]) Im *Menteur*, 1643 aufgeführt, schuf Corneille eine Komödie, die eine Mittelstellung zwischen Charakter- und Intriguenkomödie einnimmt,[3]) und zu der Corneille

[1]) Es wurde gegeben am 6. Juni 1861 im *Théâtre Français* (S. Lucas, *Hist.* III, 382).

[2]) Schmidt, *Corn. als Lustspieldichter* in *Herr. Arch.* I, 285.

[3]) Scola, *Corneille's Le Menteur* und *Goldoni's Bugiardo* (citiert in *Z. f. nfr. Spr.* etc. 1884, VI, Ref. p. 167) nennt den *Menteur* keine Charakter-, sondern eine Situationskomödie, weil bei der Lösung des Knotens die Charaktereigenschaft der Lüge ganz ausser Spiel bleibt. Der Knoten wird gelöst, wie er gelöst worden wäre, wäre der Held kein Lügner, sondern nur das Opfer einer Namensverwechslung gewesen. Scola wiederholt hier im Grunde nur, was vor ihm schon von Fontenelle (*Vie de Corn.*, in Œuvres etc. III, 104) angedeutet worden war: «Mais enfin la plus grande beauté de la Comédie étoit inconnue; on ne songeoit point aux Mœurs et aux Caractères; on alloit chercher bien loin les sujets de rire dans des événements imaginés avec beaucoup de peine. et on ne s'avisoit point de les aller prendre dans le cœur humain qui en fourmille.» Dagegen sagt Lotheissen (*Literaturgesch.* II, 262): „Alarcon's Stück hat ebensoviel vom Intriguenstücke, wie von

durch Alarcon's *Verdad sospechosa* angeregt worden war.[1])

In dieser Komödie setzt sich Corneille zum Ziele, den schon Seite 72 erwähnten indirekten Sprössling aus der Familie des miles zu zeichnen, ich meine den *Cavalier* oder *Marquis*. Wenn auch der Lügner *Dorante* nicht gerade als *Marquis* bezeichnet ist, so gehört er doch zu dieser Menschenklasse. Er ist ein reicher Patriziersohn, der als solcher gewiss Gelegenheit hatte, mit den *Marquis* zu verkehren und sich so ihre Eigentümlichkeiten beizulegen. Bei näherer Betrachtung finden wir, dass *Dorante* ein dem Leben entnommener und wahrhafter Charakter ist, ein Vertreter der besseren Kreise des damaligen Paris, wo das Lügen in Mode war. Ebenso war das Prahlen mit tollkühn ausgeführten Streichen sehr beliebt. Lotheissen (*Molière* etc. p. 246) befindet sich in einem argen Irrtume, wenn er meint, unter Ludwig XIV. sei der französische Adel zwar, wie immer, von glänzender Tapferkeit, aber frei von jener Renommisterei gewesen, die sich in früheren Zeiten gezeigt hatte.

Ja, es gehörte nachgerade zum guten Tone, das Kriegshandwerk zu kennen und Thaten aus dem Militärleben, wenn

---

der Charakterkomödie. Das Verdienst Corneille's ist es, in seiner Bearbeitung die letztere Seite besonders betont zu haben, denn darin liegt die Bedeutung des *Menteur*. Es ist das erste französische Lustspiel, in welchem sich eine Charakterstudie findet. Er will darin vor allem den Charakter eines Lügners, namens *Dorante*, zeichnen."

Dieselbe Ansicht vertrat schon Guizot (Corn. et s. temps, p. 201): «*L'effet dramatique naît, dans le Menteur, de la peinture d'un caractère réel, connu, et Corneille apprenait encore une fois au public à goûter le charme de la vérité*».

Das Richtige wird wohl Brunetière in seinen geistreichen Ausführungen über den *Menteur* (in *Les Époques du Théâtre fr.* 1636—1850 p. 38) treffen, wenn er sagt, «*que* le Menteur, *à proprement parler, n'est encore ni comédie d'intrigue, ni comédie de mœurs, ni comédie de caractère*».

[1]) Noch in jüngster Zeit ist Alarcon's Stück von dem ebenso feinsinnigen wie vielseitigen Hofschauspieler Heinz Heinemann neu bearbeitet und am 20. November 1896 im Theater zu Braunschweig aufgeführt worden.

sie noch so ungereimt klangen, zu erzählen. Besonders dem weiblichen Geschlechte imponierte man damit:[1])

«*On s'introduit* (bei den Damen) *bien mieux à titre de vaillant*:
Tout le secret ne gît qu'en peu de grimace,
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,
Étaler force mots qu'elles n'entendent pas;
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert, et Gallas,
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares,
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés:
Sans ordre et sans raison, n'importe, on les étonne;
On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne,
Et tel, à la faveur d'un semblable débit,
Passe pour homme illustre et se met en crédit.»

Allerdings finden wir nicht alle stereotypen Züge des *Capitaine* wieder; hauptsächlich begegnen wir der Ruhmredigkeit verbunden mit langweiliger Geckenhaftigkeit. Auch die mit dem Kapitän unzertrennlich verbundene Eigenschaft der Feigheit geht in die neue Figur über. Ist es ja doch ganz erklärlich, dass die verweichlichten jungen Leute gar oft in dieser Beziehung Anlass zur Verspottung gegeben haben.

---

[1]) *Le Menteur* I. 6 (p. 158), in *Œuvres* IV, 141—239. Vgl. hiezu eine Stelle aus Corn.'s *Mélite*, wo er dieses Haschen nach schönen Worten für Sache der Mode, als eitel Wind erklärt:

„*Ein hübsch Gesicht verlangt ein schmeichelnd Wort:*
Der Neuling mag in dieser Kunst sich üben.
Auch ich kann bei den Schönen feurig reden
Da es die Mode also von uns heischt.
Und solche Worte, wie das Buch sie lehrt,
Sind dort an ihrem Platz. Da gilts vor allem,
Erdichtet Leid zu klagen, und zu flehen
Um Heilung, schwülst'gen Unsinn auch zu schwatzen
Von künftiger Wunderthat zu faseln, und
Zu schwören, dass kein Hindernis zu gross;
Doch alles das ist Wind und nichts als Wind."

Nach Lotheissen *Literaturgesch.* (II, 144), citiert.

Aber wir finden diese Eigenschaft nicht mehr in der groben Karikierung, die wir gewohnt sind. Nur aus Andeutungen will sie uns der Dichter erkennen lassen. Er musste fürchten, den Nationalstolz zu beleidigen, wenn er die Söhne des Vaterlandes — und das waren sie jetzt alle — der Feigheit bezichtigte. Früher natürlich ergriff man mit Freuden die Gelegenheit, dieses Motiv zu verwerten, da man ja mit wenigen Ausnahmen nicht Landsleute, sondern die ausländischen, insbesondere die spanischen Soldaten mit dem Spotte treffen wollte.

Die mit Corneille's *Menteur* eingeleitete neue Richtung der Komödie musste auf jene imaginären Gestalten verzichten, die nur durch die italienische Stegreifkomödie zu solcher Bedeutung gelangt waren; denn jene Richtung verfolgte andere Tendenzen, indem sie sich zur Aufgabe stellte, Charaktere aus dem täglichen Leben der Pariserwelt auf der Bühne vorzuführen.

Dorante, der Lügner, ist eine jener Gestalten, deren Urbild in Paris überall zu sehen war: ein eitler, prahlerischer Geck, dessen Sinnen und Trachten nur darauf gerichtet ist, wie er am leichtesten ein Mädchen fängt. Die Lüge muss ihn aus allen seinen schwierigen und gefährlichen Situationen befreien. Infolge seines sonst harmlosen Wesens und der glücklichen Lösung des sehr verwickelten Knotens erscheint er uns aber doch humoristisch und nicht, wie man glauben sollte, als ein abschreckendes Beispiel, so dass man fast Lust verspürt, der allerdings verwerflichen Einladung des Dichters in den letzten zwei Zeilen des Stückes Folge zu leisten:

« *Vous autres qui doutiez s'il en pourroit sortir,*
Par un si rare exemple apprenez à mentir. »

Ich möchte hier noch an die Worte erinnern, mit welchen Thümmel[1]) den *Bramarbas* definiert: „Das Mittel, dessen sich der Renommist bedient, die Lüge, ist zwar ethisch verwerflich, zumal, wenn sie, wie hier, als eine immer wieder-

---

[1] Shakespeare, *Charaktere* I, 263.

kehrende, chronische, als Hang zur Unwahrheit auftritt. Indessen das Augenfällige der Rodomontaden, das Zuschandenwerden derselben, das Outrierte der Situation, das Karikierte der Zeichnung, mit einem Worte, die offenbare Nullität der Renommage überliefert das ethisch Unstatthafte, das sittlich Hässliche dem Komischen. Der moralische Unwille kann in der That nicht Fuss fassen, wenn das Missverhältnis zwischen That und Wort so handgreiflich ist; — jede ethische Erwägung löst sich in ein herzliches Gelächter auf.“

Auch für Dorante's Charakter passt diese Erklärung. Mit welch' feiner Ironie drückt der Dichter die Nichtigkeit seiner Lügen und Renommagen aus, wenn er Cliton zu ihm sagen lässt:

«*Les gens que vous tuez, se portent assez bien.*»
(IV, 2, S. 202.)

Es liegt auf der Hand, dass der Dichter gerade mit diesen Worten den Lügner in den Augen der Zuschauer als harmlos hinstellen wollte. Corneille selbst rechtfertigt den Charakter des Dorante durch die Bemerkung, dass derselbe in seinen Lügen so viel Geistesgegenwart und Anmut besitze, dass man ihm nicht gram sein könne. [1])

Mit Meisterschaft verwebt Corneille die überlieferten Züge der Ruhmredigkeit und Eitelkeit des miles in die Charakteristik Dorantes, ohne dieselben indessen allzu grell und abstossend hervortreten zu lassen:

«*Dis-moi, me trouves-tu bien fait en cavalier?*»,

so fragt er seinen Diener Cliton, der ihm antwortet:

«*Ne craignez rien pour vous:*
Vous ferez en une heure ici mille jaloux.
Ce visage et ce port n'ont point l'air de l'école,
Et jamais comme vous on ne peignit Barthole:
Je prévois du malheur pour beaucoup de maris.»
(I, 1, S. 142.)

Lotheissen, a. a. O. II, 266.

Gerade so spricht Palaestrio zu Pyrgopolinices.

Clarice gegenüber kommt er auf die Kriege in Deutschland, die er aber gar nicht mitgemacht hat, zu sprechen, wobei er ziemlich stark aufträgt:

«*Je me suis fait quatre ans craindre comme un tonnerre.*»

«. . . *Et durant ces quatre ans*
Il ne s'est fait combats, ni sièges importants,
Nos armes n'ont jamais remporté de victoire,
Où cette main n'ait eu bonne part à la gloire:
Et même la gazette a souvent divulgué . . .
Mon nom dans nos succès s'étoit mis assez haut . . .
Pour faire quelque bruit sans beaucoup d'injustice.»
(I, 3, S. 148 f.)

Wie oft sind wir solchen Prahlereien beim *Kap.* begegnet, und doch sind es nicht jene ganz sinnlosen Rodomontaden, die nur eingeführt werden, um das Publikum zu belustigen; sie sind hier nur der Ausfluss des Bestrebens, der Geliebten zu gefallen, und nach damaliger Sitte brachte man das auf diese Weise am leichtesten fertig. Diese prahlerischen Worte sind also bei weitem nicht so unbegründet, wie die langweiligen Prahlereien der früheren Kapitäne und unterscheiden sich durch die prägnante Kürze sehr vorteilhaft von ihnen. Indirekt wird Dorante als Sprecher gekennzeichnet durch Isabelle, welche die Leute seines Schlages genügend kennt:

«*Dorante est-il le seul qui, de jeune écolier,*
Pour être mieux reçu s'érige en cavalier?
Que j'en sais comme lui qui parlent d'Allemagne,
Et si l'on veut les croire, ont vu chaque campagne;
Sur chaque occasion tranchent des entendus,
Content quelque défaite, et des chevaux perdus;
Qui dans une gazette apprenant ce langage,
S'ils sortent de Paris, ne vont qu'à leur village,
Et se donnent ici pour témoins approuvés
De tous ces grands combats qu'ils ont lus ou rêvés etc.»
(III, 3, S. 187.)

Hier erscheint uns Dorante als der Vertreter einer ganzen Klasse, und wie gut ist er als Prahlhans geschildert, ohne dass er sich in den üblichen Rodomontaden ergeht, oder wenn Clarice von ihm spricht:

«Un homme qui se dit être un foudre de guerre,
Et n'en a vu qu'à coups d'écritoire ou de verre.»
(III, 5, S. 193.)

Was sonst mehrere Scenen erheischte, finden wir hier in wenigen Worten viel natürlicher ausgedrückt. Ebenso kurz und treffend ist er als Don Juan gekennzeichnet mit den Worten Clarice's:

«Hé, vous la (main) donneriez en un jour à deux mille.»
(III, 5, S. 192.)

So finden wir bei Dorante verschiedene Eigenschaften des miles wieder: das Prahlen mit den Kriegsthaten, die Eitelkeit, die Feigheit, die Verliebtheit, aber sie alle erscheinen uns in einem natürlichen Gewande. Während der Capitaine durch seine Rodomontaden langweilt und kalt lässt, durch seine Feigheit und Brutalität Unwillen erzeugt, durch seine Verliebtheit und masslose Selbstüberhebung diesen Unwillen noch steigert, finden wir in Dorante alle Charakterzüge des miles verfeinert wieder, so dass er uns lebenswahr erscheint, und wir uns eine genaue Vorstellung von der ganzen Klasse machen können, deren Vertreter er hier ist. Auch die rohe Prügelstrafe, die den Kapitän gewöhnlich erreicht, merzt der Dichter aus, indem er einen hochkomischen Effekt in der 5. Scene des III. Aktes erzielt, wo der Lügner selbst angelogen wird.

IV. Der Miles bei Scarron.

Weniger fein, wenn ihm auch ein gewisser Versuch der Individualisierung nicht abgesprochen werden kann, ha Scarron den miles modernisiert.

Er behandelt den miles in 3 Komödien: *Les Boutades du Cap. Matamore, le Jodelet ou le maître valet* und *Jodelet duelliste.*

In dem zuerst erwähnten Einakter (1646), der nur als ein kleiner, literarischer Scherz angesehen werden kann, sprechen sowohl der Kapitän als auch die übrigen handelnden Personen in Reimen auf «ment».[1]) Eine kleine Probe möge hier Platz finden:

Cap. «*J'ay de l'amour infiniment*
Pour un bel œil, qui puissament
Me trouble impérieusement.
Il demeure en ce logement,
Marchons-y délicatement,
Hola, sortez hâtivement,
Sinon, parbleu robustement
J'écraserai ce bâtiment.»

Angélique: «*Hé qui frappe si rudement?*
Matam.: *C'est un faiseur d'égorgement.*» (I, 1.)

In *Jodelet ou le maître valet* (1645)[2]) gibt der *valet* einige Züge des Kapitäns wieder. Zwar meint Reinhardstöttner,[3]) dass derselbe fast gar keine Beziehungen zum miles habe. Ich bin dagegen der Ansicht, dass er sich in den Grundzügen seines Charakters mit ihm berührt. Gerade eine Haupteigenschaft desselben ist ja seine über alles Mass gehende Feigheit, mit der er jeden ernstlichen Zusammenstoss zu vermeiden sucht, verbunden mit einer gewissen Unverfrorenheit, die ihn dieselbe mit den verschiedenartigsten Ausreden entschuldigen lässt. Scarron verstand es, diese Züge in *Jodelet* in feiner und deutlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei in den gewöhnlichen Fehler der krassesten Übertreibungen und plump erfundenen Unwahrscheinlichkeiten zu fallen. Bei *Jodelet* ist das Schwergewicht weniger nach der

---

[1]) Vgl. Sand, *Masques* I. 191. — Fournel. *Les contemporains de Molière* III, 405. — Lucas, *Hist.* III, 286.

[2]) *Œuvres*, VII, 7—98.

[3]) *Plautus* p. 665.

Seite der Grossmannssucht und der Eisenfresserei gelegt, als vielmehr nach der der Feigheit. Und mit höchst einfachen Mitteln bringt Scarron dies zu Wege, wenn *Jodelet* dem *Don Fernando* z. B. vorwirft, dass er es nicht gut angestellt habe:

> «*De venir sottement m'avertir d'un outrage*
> *Que je ne savois point, et ne voulois savoir.*»
> (IV, 5, S. 75.)

Jodelet gesteht seine Feigheit ein:

> «*Autrement sans péril je lui cassois les os.*»
> (I, 2, S. 16.)

Ein echter miles thut dies zwar nie; aber eben dadurch, dass er seine Feigheit wieder zu beschönigen sucht, wird er zum miles. So weist er den Zweikampf zurück, weil sein Gegner einen Vorteil über ihn hat, denn er weiss ja die «*façon*», wie man Leuten seines Standes am besten beikommen kann:

> «*C'est que cet enragé sait déjà la façon*
> *Dont il faut dépêcher ceux de notre lignage*».
> (IV, 5, S. 76).

Hernach benutzt er die Ausrede, dass er sich mit einem Neffen *Fernando*'s überhaupt nicht schlagen könne, denn der Name sei ihm zu ehrwürdig. Noch mehr in die Enge getrieben, beruft er sich auf seine Indisposition für einen Kampf:

> «*Il faut être en humeur pour se battre et je meure*
> *Si j'y fus jamais moins que j'y suis à cette heure.*»
> (IV, 5, S. 78.)

Es sind das nicht Dinge „allgemeiner Art" wie Reinhardstöttner meint, sondern es ist ein Charakterzug, wie man ihn beim miles des öfteren findet.[1])

---

[1]) Vgl. *Bailleur* II, 3; *Alizon* V, 1.

Noch mehr wird man zu der Annahme kommen, *Jodelet* für eine Art miles zu halten, wenn man ihn in der Scene betrachtet, wo er verkleidet den Kampf wagen soll. Während sein Herr sich im Hintergrunde befindet, kann er in seiner Herzensangst es nicht unterlassen, ihn darauf aufmerksam zu machen, ihn ja nicht mit *Don Louis* zu verwechseln, und ihm etwa das Schwert aus Versehen durch den Leib zu bohren (IV, 7, S. 83). Dem Gegner gesteht er seine Schwachheit mit den Worten:

« *Vous me pardonnerez, je n'ai point d'apétit.* »
(V, 3, S. 88.)

Und wie ändert er den Ton, wie schwillt ihm der Kamm, als er durch das Erscheinen seines Herrn sich sicher fühlt:

«*Ma colère est tantôt au point où je la veux.*»
(V, 3, S. 89.)

Gerade das elende Benehmen in gefährlichen Situationen, die Findigkeit, mit der er alle Einwürfe widerlegt, das nach Beseitigung der Gefahr ersichtliche Bestreben, den hervorgerufenen schlechten Eindruck durch einen Kraftspruch zu verwischen, alles das gehört zur Ureigenart des miles, Züge, welche Scarron, wenn auch nicht in vollendeter Weise, aber doch weniger maniriert als seine Vorgänger zum Ausdruck gebracht hat. „Molière mit der wahren Komödie war eben damals noch nicht aufgetreten. Man verlangte noch nicht von der Komödie, dass sie den Geist anrege, dass in ihr interessante Probleme des gesellschaftlichen Lebens zur Besprechung kämen. Die Zuschauer waren zufrieden, wenn ihr Zwerchfell erschüttert wurde und kümmerten sich wenig um die Mittel, welche hierbei zur Anwendung kamen.“ [1]) Scarron stand zwar noch weit ab von dem Zuge der Zeit, der jenem Jahrhundert die Signatur einer klassischen Zeit aufgedrückt hat, und verdankt vielleicht gerade diesem bewussten Gegensatze

[1]) Gröhler, *Paul Scarron* etc., *in d. Zeitschrift f. nfr. Spr.* etc. XII, 27 ff.

zu dem sich allmählich herausbildenden und schliesslich dominierenden Geiste in der Literatur seine hohe literarische Bedeutung.[1]) Und welcher Rang Scarron gerade als Komödiendichter zukommt, ist erst vor kurzer Zeit von Peters in feiner und überzeugender Weise gezeichnet worden.[2]) In seinem *Jodelet Duelliste*[3]) bringt er uns das Bild des miles wieder, aber vervollkommnet und mit einigen seiner Dichterindividualität entsprechenden Zuthaten ausgerüstet. Wenn auch die Charakterzüge des miles infolge ihrer schablonenhaften Einzwängung, zu der sie die jedweder originellen Empfindung baren Komödiendichter dieser Zeit verdammten, immer in demselben Kreislauf sich bewegen, so liessen sie doch innerhalb dieses Rahmens der Fantasie den reichsten Spielraum. Scarron, der als rühmliche Ausnahme von seinen Zeitgenossen wirklich komische Kraft und Würze besass, wollte den ihm gewährten Spielraum so viel als möglich ausnützen. Er unterwarf sich dem oben erwähnten Zwange nicht, was schon aus dem Umstande hervorgeht, dass er die unleugbar ein zugkräftiges, komisches Element in sich schliessenden Motive des miles nicht der stereotypen Figur des Kapitäns zuteilt, sondern sie zur Charakterzeichnung des ja aus demselben Urquell entsprungenen viel weniger grotesken valet verwendet. Mit grossem Scharfsinn erkannte Scarron die beste Vermittlungsperson in der schon seit Anfang des Jahrhunderts bestehenden, ständigen Figur des Jodelet, die dem Äusseren nach, als mit bunten Gewändern, Holzsäbel und grossem Federhut ausgestattet, viel mit der äusseren Erscheinung des *Capitano* gemein hatte, dem inneren Kerne nach aber einzig den naiven und einfältigen, feigen und doch unverschämten Diener markierte.[4])

Ohne Zweifel war Scarron, der nach der damals üblichen Manier aus der spanischen Literatur schöpfte, auch vom *Gracioso* der Spanier beeinflusst, der ja neben den Zügen

---

[1]) Lutze, *Scarron* p. 1.
[2]) *P. Scarrons Jodelet Duelliste* etc. p. 26 ff.
[3]) *Œuvres* VI, 287—382.
[4]) Sand, *Masques* II, 254.

des Tölpels, Possenreissers und dummen Bauern den Typus des furchtsamen Bedienten in sich vereinigte. Schon der Umstand, dass Jodelet mit einer Ohrfeige bedacht wird, deutet auf spanischen Einfluss, worauf bereits Puibusque[1]) hingewiesen hat: «*Les soufflets nous sont venus principalement d'Espagne sur la joue du Gracioso Sancho, métamorphosé en Jodelet par Scarron. Les coups de bâton nous sont arrivés d'Italie sur le dos des victimes d'Arlequin, et la fusion s'est opérée dans la personne ou plutôt sur la personne du Sozie de Molière*».

Auch scheint der Prahler *Don Gaspard* nicht Scarron's eigene Erfindung zu sein, wie Peters (l. c.) meint, sondern auf der Entlehnung aus irgend einem spanischen Stücke zu beruhen.[2]) Ferner erklärt der Einfluss von Rojas Zorilla's *No hay amigo* manche Eigenheiten im französischen Stücke. „Scarron zog, wie es scheint, das 2. Stück des Rojas erst nachträglich heran, und indem er auf diese Weise 3 grundverschiedene Graciosos zu einer Person verschmolz, wollte er entweder bereits Fertiges nicht streichen, oder sich den komischen Gehalt jeder einzelnen Rolle erhalten, und er verzichtete lieber darauf, die widerstrebenden Züge zu beseitigen.“[3]) Man soll sich aber doch hüten, dem spanischen Gracioso zu viel Einfluss zuzuschreiben, denn der Typus des *Jodelet* war schon früher von den Italienern auf der französischen Bühne eingeführt worden. Und von Scarron wissen wir, dass er seinen *Duelliste* für den Schöpfer der „Jodelet-Rolle“, einen gewissen Julien Geoffrin, der von 1610—1660 lebte, geschrieben hat.[4])

Da nun das Bild nicht mehr den Scarron's Zeit naheliegenden, jetzt aber durch die Verhältnisse in den Hintergrund gedrängten Kapitän, sondern eine dem Publikum aus dem Alltagsleben genugsam bekannte Persönlichkeit darstellte, musste es an Wahrscheinlichkeit und Lebendigkeit gewinnen. Gleichzeitig sah Scarron aber auch ein, dass, nachdem er

---

[1]) *Hist. comp.* II, 187.

[2]) Stiefel, in der *Z. f. nfr. Spr.* etc. XVIII, 99 und im Literaturblatt 1896. XVII, 273.

[3]) Stiefel, l. c. p. 99.

[4]) Sand *Masques* II, 254.

die Fabel geändert hatte, die Übertragung aller bekannten Züge auf den Nachfolger eine mindestens ebensolche Absurdität schaffen musste.

Um nun die gewiss noch immer sehr beliebten Rodomontaden des miles, die sich aus dem Munde des *valet* sonderbar ausnehmen mussten, nicht ganz verschwinden zu lassen, war er gezwungen, dieselben einem anderen zu übertragen. So ist nun der miles gespalten. Der prahlerische Teil fällt *Dom Gaspard* zu, während *Jodelet* die Rolle des Feiglings übernimmt. Leider blieb die konsequente Durchführung dieses Planes weit hinter dem Wollen zurück; denn die Figur des *Dom Gaspard* ist zu episodisch und zu wenig eingehend gezeichnet, um das richtige Bild eines miles zu bieten. Doch muss auch zugestanden werden, dass der Dichter in der Lösung des zweiten Teiles seiner Aufgabe glücklicher gewesen ist. Immerhin bleibt Scarron das Verdienst, ein neues fruchtbares Feld der Bearbeitung des miles eröffnet zu haben, dem selbst Molière manche Anregung verdankt.

Anscheinend ist *Dom Gaspard* ein echter *Bramarbas*. Er rühmt sich seiner Abstammung:

«*Savez-vous que je suis d'une illustre Famille?*»
(I, 2, S. 297.)

Er ist voll Mut und Witz:

«. . .*Que je suis Cadet, plein d'esprit et de cœur?*»
(I, 2, S. 297.)

Seinen finanziellen Verhältnissen nach ist er:

«. . .*Pauvre de biens, mais très-riche d'honneur*».
(I, 2, S. 298.)

Er spricht von seinen Thaten in Flandern, die man bereits in der Geschichte lesen kann:

«*Lisez donc l'Histoire et vous pourrez l'apprendre.*
Savez-vous que je sai mener un homme à bout?
Quand je suis offensé, que je tuë?» (I, 2, S. 298.)

Doch ist er kein eitler Prahler, und darum auch kein echter miles, sondern es wird seine Tapferkeit auch wirklich anerkannt:

> «*Les fous pareils à lui ne sont jamais méchans,*
> *Il est fort libéral, fort vaillant, fort fidèle:*
> *S'il avoit un peu plus de bien et de cervelle.*»
> (II, 6, S. 314.)

So urteilt *Don Diegue* über ihn. Mit dieser Charakteristik fällt er aus der Rolle des miles. Wenn er sich dann *Dom Pedro* anbietet (V, 7, S. 381,) alle seine Ehrenhändel auszufechten, so ist das nur ein ganz natürlicher Ausfluss seiner wahren Tapferkeit und des ernsten Bestrebens, sich Ehre und Ruhm zu erwerben.

Mehr Sorgfalt lässt Scarron der Charakterzeichnung des *Jodelet* angedeihen.

Dass wir gleich bei seinem Auftreten von seinem Verliebtsein hören (II, 2, S. 305), ist ja beim miles herkömmlich; die cynische Frechheit, die er *Alphonse* gegenüber an den Tag legt, ist zwar von dem miles geborgt, aber hier in charakteristischer Weise verwertet. *Alphonse* frägt ihn z. B., wo *Don Felix* wohne. Er gibt zur Antwort: „In seinem Hause." „Nein, ich meine, an welchem Orte." „In Toledo", antwortet *Jodelet* (II, 2, S. 306). Diese fortgesetzten Frechheiten tragen ihm endlich auch eine Ohrfeige von seiten *Alphonse's* ein, die dann die *causa movens* aller seiner Handlungen wird. Statt einzusehen, dass er diese Behandlung durch seine Unverfrorenheit provoziert hat, schwört er Rache und zwar will er sie sich in seiner Selbstüberschätzung mit dem Schwerte verschaffen. Ohne seine Zuflucht zu den üblichen Aufschneidereien nehmen zu müssen, gelingt es dem Dichter, *Jodelet's* Selbstüberhebung und Einbildung zu brandmarken, wenn er ihn sprechen lässt:

> «*Un coup de poing est plus honnête qu'un souflet:*
> *Je m'en veux éclaircir; quoique simple Valet,*
> *Je suis jaloux d'honneur, autaut ou plus qu'un autre.*»
> (II, 2, S. 307.)

oder wenn er versichert:

> *«Jodelet, un démon irréconciliable,*
> *Alors que l'on lui fait quelque affront reprochable.*
> *Mais tous ceux qui sauront que je suis outragé,*
> *Sauront en peu de temps que je suis bien vengé»;*
> (III, 1, S. 321.)

oder wenn er uns glauben macht, dass er sich täglich im Terzen- und Quartenschlagen übt (IV, 7, S. 352). Die Feigheit *Jodelet's* erscheint im grellsten Lichte in dem Augenblicke, wo er seinen Racheschwur erneuert und, von *Alphonse* überrascht, sofort in der einer elenden Dienerseele entsprechenden servilen Art sich förmlich bedankt für die ihm zu teil gewordene schlechte Behandlung.

> *«Mon Dieu, n'en parlons plus, ce n'étoit que pour rire.*
> *Quant à moi, des amis je veux tout endurer.»*
> (III, 1 und 2, S. 321 f.).

Er stellt sich, als ob er es schon nicht mehr erwarten könnte, *Alphonse* zu treffen, und doch würde er gern auf den Kampf verzichten:

> *«Hélas, plaise au Seigneur, qu'il soit sot à tel point,*
> *Qu'il me tienne mauvais, et ne se batte point.»*
> (V, 1, S. 357.)

Wenn dann *Jodelet* mit Prügeln bedacht wird, so tritt allerdings die derbe, nach äusserem Effekte haschende Komik der damaligen Lustspiele zu Tage, aber doch finden wir sie weniger outriert, weil eine derartige Bestrafung eines Dieners nichts Aussergewöhnliches an sich hat und zwar um so weniger als Jodelet durch sein ganzes Benehmen diese Sühne in den Augen des Zuschauers für gerecht erscheinen lässt im Gegensatze zu dem Kapitän, der ja doch bei allen seinen Rodomontaden nicht ernst genommen werden kann. Nachdem er die Prügel empfangen, ist er ganz zufrieden:

«O qu'il est important d'avoir bien du courage!
Et que je me vais plaire à faire du carnage!
Je m'en vais devenir un vrai cupe-jarret,
On ne me verra plus à la main qu'un Fleuret.»
(V, 2, S. 360.)

Der Faden, der sich durch *Jodelet's* Charakter zieht, ist die Frechheit und Selbstüberhebung einerseits, andererseits die Feigheit, verbunden mit dem Gefühle der Ohnmacht, das die eigene Schwäche noch fühlbarer macht. Es sind das die beim miles herkömmlichen Züge, aber sie erscheinen uns in einem vollständig neuen Gewande, da sie unserer Ideensphäre näher gerückt sind.

V. Der Miles bei Molière.

So war der Weg der Individualisierung vorgezeichnet, auf welchem der miles zur Vollendung kommen sollte.

Molière, der nun die Aufgabe hatte, das, was seine Vorgänger versucht und in den Anfängen zurückgelassen hatten, weiter fortzubilden, und der, wie er selber sagt, [1]) dem *Menteur* manches verdankte, knüpfte in richtiger Würdigung des zugkräftigen Elementes, das im modernisierten miles ja auch lag, an Dorante wieder an. Die Stelle in dem *Ballet*

[1]) *«Oui, mon cher Despréaux, disait Molière à Boileau, je dois beaucoup au* Menteur. *Lorsqu'il parut, j'avais bien l'envie d'écrire, mais j'étais incertain de ce que j'écrirais; mes idées étaient confuses: cet ouvrage vint les fixer. Le dialogue me fit voir comment causaient les honnêtes gens; la grace et l'esprit de Dorante m'apprirent qu'il fallait toujours choisir un héros de bon ton; le sang-froid avec lequel il débite ses faussetés me montra comment il fallait établir un caractère; la scène où il oublie lui-même le nom supposé qu'il s'est donné, m'éclaira sur la bonne plaisanterie; et celle où il est obligé de se battre par suite de ses mensonges, me prouva que toutes les comédies ont besoin d'un but moral. Enfin, sans le* Menteur, *j'aurais sans doute fait quelques pièces d'intrigue,* l'Étourdi, le Dépit amoureux, *mais peut-être n'aurais-je jamais fait* le Misanthrope.» Taschereau, *Hist. d. l. vie . . . de Corneille* p. 130. — Brunetière, *Époques* etc. p. 45.

des Incompatibles, wo Molière die Courtisans also sprechen lässt:

> «*Parler sincèrement n'est pas trop notre fait,*
> *Et c'est un vrai moyen d'être peu satisfait:*
> *Aussi cette vertu nous est fort inconnue.*
> *Bien souvent à mentir nous passons tout le jour,*
> *Et la vérité toute nue*
> *Ne nous donna jamais d'amour*»

ist nichts anderes als eine Bekräftigung der Ansichten Corneille's über die damaligen feinen Kreise. Während Corneille zum Teile noch unter dem Banne der Schablone steht, macht sich Molière davon los und schildert uns in verschiedenen seiner Figuren in origineller Weise das Auftreten und Gebahren jener Hofschranzen, die als „Leute von Stand alles verstehen, ohne gelernt zu haben, denen alles ganz natürlich von selbst kommt"; die sich durch grossen, prächtigen Aufwand schon äusserlich vom gewöhnlichen Publikum unterscheiden; die in der Unterhaltung von nichts zu sprechen wissen, als von ihren Kleidern und Versen; die durch ihr Reden im Fistelton die Herzen der Damen im Sturme erobern und in ihrer Einfalt ihre eigene auf der Bühne ins Lächerliche gezogene Gestalt belustigend finden. Eine solche Gestalt ist der im *Misanthrope* geschilderte Acaste,[1]) von dem schon vor seinem Auftreten gesagt wird:

> «*qu'il est trop importun,*
> *Et qu'il n'est, à la cour, oreille qu'il ne lasse*
> *A conter sa bravoure et l'éclat de sa race*».
> (I, 1, S. 449)

In der Kritik, die *Célimène* über ihre Liebhaber gibt, wird er mit folgenden Worten bedacht:

---

[1]) Nach Ansicht Aimé-Martin's soll das Original *Acaste's* der Graf Lauzun sein, s. Fritzsche, *Molière-Studien* p. 1. — Der *Misanthrope* ist abgedruckt in *Œuvres*, V, 443—551. Er wurde am 24. Dez. 1666 zum ersten Male gedruckt, am 4. Juni 1666 zum ersten Male aufgeführt, siehe Le Petit, *Bibliographie* p. 287 f.

«*Pour le petit Marquis, qui me tint hier longtemps la main, je trouve qu'il n'y a rien de si mince que toute sa personne, et ce sont de ses mérites qui n'ont que la cape et l'épée.*»

(V, 4, S. 544.)

Im *L'Impromptu de Versailles* (I, 3) zeigt uns Molière, wie man den *Marquis* auf der Bühne darstellen soll: «*Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc, vous autres, car il faut du terrain à deux marquis; et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace.*»

Auch die Art und Weise, wie sie sich Damen gegenüber benehmen, schildert uns Molière in den *Fâcheux* (I, 5, S. 52):

«*Un de ces importuns et sots officieux*
Qui ne sauroient souffrir qu'on soit seule en des lieux,
Et viennent aussitôt avec un doux langage
Vous donner une main contre qui l'on enrage»,

jammert und klagt *Orphise*.

Molière verwandte übrigens alle herkömmlichen Züge des miles, das Motiv des Schreiers und Feiglings, oder die Einbildung und Dummheit. Nur vereinigt er diese Eigenschaften in der Regel nicht in einer Person, sondern dem einen Helden gibt er diese, dem anderen jene Eigenschaft. Am getreuesten ahmt er die typischen Züge des Kapitäns im *Bourgeois gentilhomme*[1]) nach. Jourdain zeichnet sich durch grosse Eitelkeit aus. Er lässt sich in seinen feinen Kleidern bewundern. «*Je vous prie tous deux* (sagt er zum Musik- und Tanzmeister) *de ne vous point en aller, qu'on ne m'ait apporté mon habit, afin que vous me puissiez voir.*» (I, 2, S. 50.) Sein wenig schönes Geschrei wird von dem Tanzlehrer gelobt: «*Et vous le chantez bien*», worauf er stolz erwidert: «*C'est sans avoir appris la musique.*» (I, 2, S. 55.) Er ist *homme de qualité* und als solcher ist er bestrebt, alle Gewohnheiten der

[1]) *Œuvres* VIII, 45—209. Gedruckt wurde das Stück zum ersten Male am 18. März 1671; aufgeführt am 3. Okt. 1670, siehe Le Petit, *Bibliogr.* p. 305.

feinen Welt nachzuäffen. Mit feiner Nüancierung zeichnet der Dichter ihn als Feigling. Jourdain meint, wenn er das von seinem Fechtmeister aufgestellte Grundprinzip des Fechtens befolge, nämlich „Schläge auszuteilen und keinen zu bekommen“, sicher seinen Gegner zu überwinden:

«De cette façon donc, un homme, sans avoir du cœur, est sûr de tuer son homme et de n'être point tué» (II, 2, S. 73).

Fast in den Bramarbas-Ton fällt Jourdain am Schluss der 12. Scene des III. Aktes, wo er seiner Frau gegenüber darauf besteht, dass seine Tochter einen Marquis heiraten müsse: *«Ne me répliquez pas davantage: ma fille sera marquise en dépit de tout le monde; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse.»* (III, 12, S. 147.) Und im schroffen Gegensatze zu diesen Worten wird er überall hinters Licht geführt.

Wenn wir die idealistische Auffassung in der Charakterzeichnung des miles, oder, besser gesagt, des aus ihm hervorgegangenen Kavaliers mehr in den vornehmeren Komödien Molière's treffen, so tritt in den sogenannten Intriguen- und Diener-Komödien, die er verfertigen musste, um das Publikum zu belustigen, mehr das realistische Gepräge im Sinne Scarron's zu Tage.[1] Die Träger der Rolle sind hier Sganarelle, Scapin, Mascarille etc. Nur in aller Kürze soll ein Hinweis auf einige der markantesten Stellen aus diesen Stücken Molière's Verfahren in dieser Hinsicht beleuchten. Manche Erinnerungen an den miles ruft Silvestre in den *Fourberies de Scapin*[2]) wach, wenn er andere glauben zu machen versucht, er sei tapfer, und wenn er sich in einen eingebildeten Kampf hineinredet, aus den ihn Scapin's nüchterne Antwort: *«Hé, hé, hé, Monsieur, nous n'en sommes pas»* (II, 6, S. 471) kaum zur Besinnung bringen kann.

Die gewöhnlichen, vom miles angesichts eines Kampfes vorgebrachten Ausreden finden wir ebenfalls bei Molière. Sganarelle,[3] der im *Don Juan*[4] seinem Herrn, den er

---

[1]) Becker, *Entwicklung d. Dienerrolle*, p. 17.

[2]) *Œuvres*, VIII, 409—517.

[3]) Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 124 f.

[4]) *Œuvres*, V, 79—203; 1682 zum ersten Male gedruckt, 1665 zum ersten Male aufgeführt; siehe Le Petit, l. c. p. 313.

in der Stunde der Gefahr verlassen hat, wegen seines feigen Benehmens Rede stehen soll, redet sich auf seine Verkleidung als Arzt aus. (III, 5, S. 158.)

Drastischer noch weist Sganarelle in *Le mariage forcé*[1]) den Zweikampf zurück: «*La vilaine façon de parler que voilà*» (Sc. 9, S. 63). Oder Mascarille im *Dépit amoureux* (V, 1; V, 6, 7 und 8),[2]) der seinen Herrn im Kampfe nicht unterstützen will, weil er glaubt, Gefahr zu laufen. Er schützt heftigen Husten vor, nennt den Kampf ein frevelhaftes Beginnen gegen Gott; vergangene Nacht ist er von bösen Träumen beunruhigt worden. Und zum Schlusse soll er selbst einen Zweikampf mit seinem Rivalen in der Liebe eingehen, wogegen er sich energisch verwahrt:

«*Nenni, nenni: mon sang dans mon corps sied trop bien.*
Qu'il l'épouse en repos, cela ne me fait rien.» (S. 518.)

Polichinelle[3]) im *Malade imaginaire*[4]) benimmt sich den Violons und Archers gegenüber recht frech. Als ihn aber die Strafe ereilt, redet er sich aus: «*Messieurs, c'est que j'étois yvre.*» (S. 332.)

In *La Princesse d'Élide*[5]) ist es Moron,[6]) in welchem Molière den miles nachahmt.

Nachdem die Jäger den Bären, der ihm solche Furcht einjagt, dass er sich auf einen Baum flüchtet, getötet haben, wächst sein Mut; er steigt herunter, um ihm auch seinen Eselstritt zu versetzen und dann den Triumph mit den Jägern zu teilen (1. *Intermède*, p. 162). Hierauf wird er wegen seiner Verliebtheit ausgelacht. Doch ist er darob arg beleidigt: «*Et pourquoi non? Est-ce qu'on n'est pas assez bien*

---

[1]) *Œuvres*, IV, 17—87; zum ersten Male gedruckt am 9. März 1668; zum ersten Male aufgeführt am 15. Februar 1664; siehe Le Petit, l. c. 284.

[2]) *Œuvres*, I, 403—520. Zum ersten Male gedruckt nach P. Lacroix 1654, nach La Grange 1658; siehe Le Petit, l. c. 258.

[3]) Üb. d. Namen s. Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 116.

[4]) *Œuvres*, IX, 257—453. Zum ersten Male gedruckt 1674; zum ersten Male aufgeführt 1673; siehe Le Petit, l. c. 312.

[5]) *Œuvres*, IV, 143—219.

[6]) Siehe Fritzsche, l. c. p. 95.

fait pour cela? Je pense que ce visage est assez passable, et que pour le bel air, Dieu merci, nous ne le cédons à personne» (II, 2, S. 169).

Doch fährt er bei allen Damen ab. Und erst einen vollständigen Kapitän glauben wir vor uns zu haben, wenn wir die Worte lesen, die Mars in *Psyché* [1]) spricht:

> *«Mes plus fiers ennemis, vaincus ou pleins d'effroi,*
> *Ont vu toujours ma valeur triomphante;*
> *L'Amour est le seul qui se vante*
> *D'avoir pu triompher de moi.»* (S. 378.)

Viel des Interessanten bietet uns Molière im *Étourdi.* [2]) Der Hauptsache nach ist diese Komödie dem *Inavertito* des Nicolo Barbieri entlehnt. Den Capitano Bellerofonte, den Barbieri in seiner Komödie noch hat, merzt Molière aus und überträgt dafür dessen Eigenschaften, wenigstens zum Teil, auf den alten Anselme. Ganz nach Art des Palaestrio lobt Mascarille seinen Herrn, namentlich als Herzensbezwinger:

Masc.: *«Peu s'en faut que d'amour la pauvrette ne meure:*
[Anselme, mon mignon, crie-t-elle à toute heure,
Quand est-ce que l'hymen unira nos deux cœurs,
Et que tu daigneras éteindre mes ardeurs?]

Ans.: *Mais pourquoi jusqu'ici me les avoir celées?*
Les filles, par ma foi, sont bien dissimulées!
Mascarille, en effet, qu'en dis-tu? quoique vieux,
J'ai de la mine encore assez pour plaire aux yeux.

Masc.: *Oui, vraiment, ce visage est encor fort mettable;*
S'il n'est pas des plus beaux, il est désagréable!

Ans.: *Si bien donc . . . . .*

---

[1]) *Œuvres* VIII, 271—362; zum ersten Male gedruckt 6. Okt. 1671; zum ersten Male aufgeführt am 24. Juli 1671; siehe Le Petit, l. c. 307.

[2]) *Œuvres* I, 105—240; zum ersten Male gedr. am 21. Novbr. 1662; zum ersten Male aufgeführt 1653 oder 1655; siehe Le Petit, l. c. 255 f.

Masc.: *(veut prendre sa bourse):*
Si bien donc qu'elle est sotte de vous;
Ne vous regarde plus . . . .

Ans.: *Quoi?*

Masc.: *Que comme un époux,*
Et vous veut . . . .

Ans.: *Et me veut . . . .?*

Masc.: *Et vous veut, quoiqu'il tienne,*
Prendre la bourse.

Anselme: *La . . .?*

Masc.: *(prend la bourse et la laisse tomber):*
La bouche avec la sienne.

Ans.: *Ah! je t'entends. Viens ça: lorsque tu la verras,*
Vante-lui mon mérite autant que tu pourras.»
(I, 5, S. 120 f.)

Diese Verdrehung der Schlussworte, sowie auch die beiden letzten Zeilen erinnern lebhaft an manche **Miles**-Scenen.

Durch die vorstehenden kurzen Proben einiger Charaktere Molière's sollte nicht im einzelnen ausgeführt, sondern nur ganz allgemein angedeutet werden, dass der miles gar vielfach noch seinen Schatten in die Stücke dieses Dichters wirft, und dass daher sowohl die Behauptung Lotheissen's,[1]) Molière hätte den miles nicht mehr gekannt, als auch die Ansicht Aly's,[2]) er verwende ihn nur einmal episodisch als *Silvestre* in den *Fourberies,* als irrtümlich zurückgewiesen werden müssen. Allerdings in jener schablonenhaften Gestalt, mit den ins Tolle verzerrten Übertreibungen, wollte ihn Molière nicht verwenden. Sein Streben nach realistischer Wahrheit,

---

[1]) *Literaturgesch.* I, 271.
[2]) *Der Soldat im Spiegel d. Komödie,* p. 474 ff.

verbunden mit der Beobachtung des allgemein und ewig Menschlichen, veranlasste ihn, die Gestalt des *Capitaine* als der Wirklichkeit nicht entsprechend auszumerzen, einige seiner Züge aber verfeinert beizubehalten.

Trotzdem aber fristete der *Capitaine* in seiner Urgestalt auf der frz. Bühne sein wenn auch kümmerliches Dasein bis in die neueste Zeit herein, wo er als matter Abglanz seiner einstigen Grösse uns noch als Operettenkapitän entgegentritt.

Da, wie Aly[1]) treffend bemerkt, der Soldatenstand sich in der realen Welt am meisten bemerkbar machte, so blieb er auf der Bühne nicht bloss in Frankreich, sondern auch namentlich in Deutschland, ein Bild der Verspottung und Verhöhnung, indem die Gesellschaft sich für den Druck, unter dem sie oft in kriegerischen Zeiten stand, gewissermassen dadurch schadlos hielt, dass sie auf der Bühne die Vertreter jenes gefürchteten und verhassten Standes bespöttelte und verlachte. In Frankreich hörte im allgemeinen seit den Tagen des *Roi-soleil* die direkte Verspottung des Soldaten auf; aber niemand nahm sich seiner an, um seine Jahrhunderte lang im Staube herumgezogene Ehre wieder herzustellen.

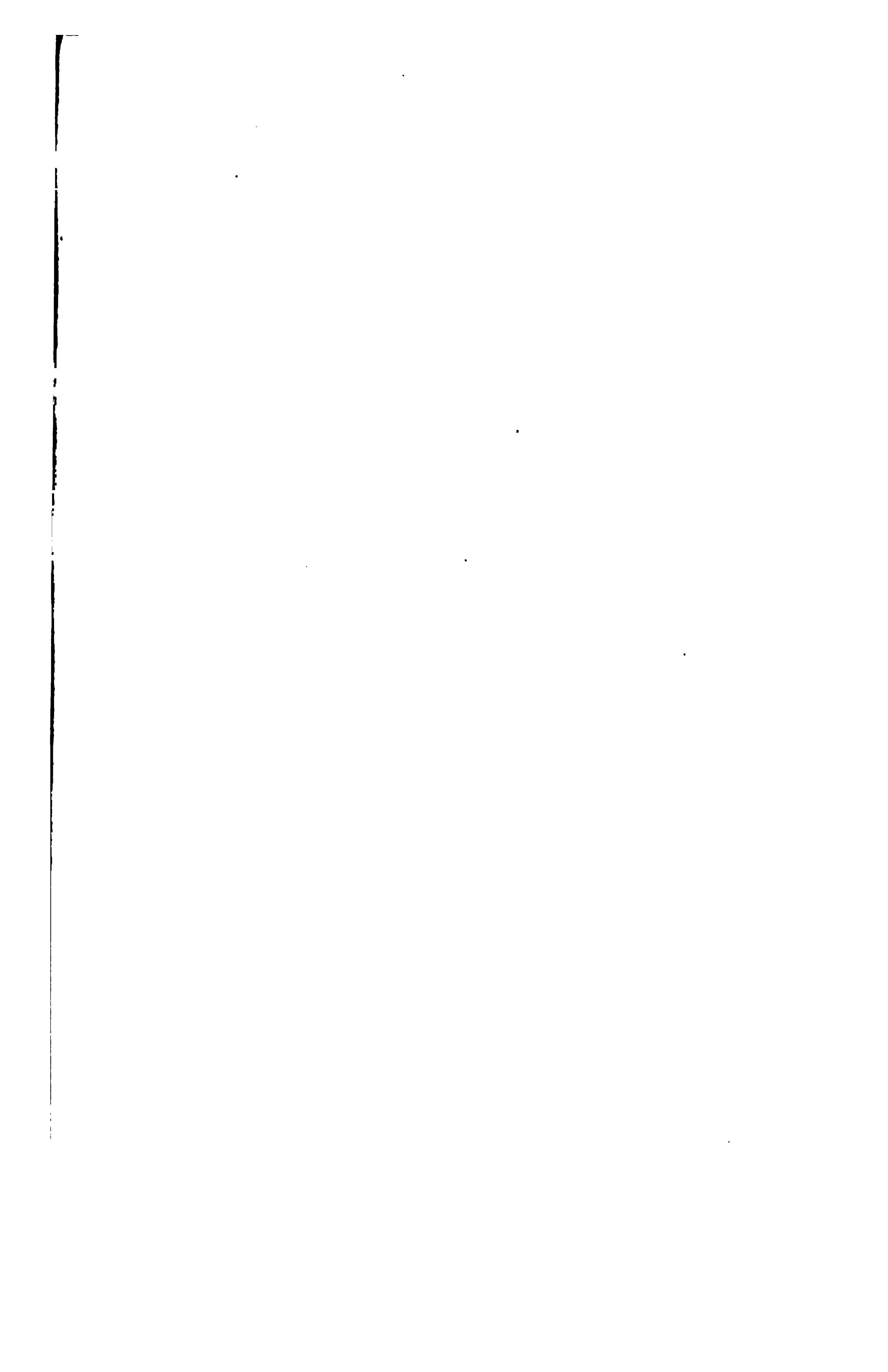
Wir glauben unsere Schilderung des miles durch nichts besser zum Abschluss bringen zu können, als durch die Bemerkung, dass es ein Deutscher war, und zwar Lessing, der in der Komödie die Soldaten wieder zu Ehren brachte, im *Major von Tellheim,* dem „Muster eines Ehrenmannes vom Scheitel bis zur Sohle". [2]) Mit einem Mal war nun der Soldat als Urbild echter Männlichkeit auf die Höhe gehoben und so der Untergrund zu den hochedlen Gestalten eines Max Piccolomini etc. gegeben.

---

[1]) *Der Soldat* etc. p. 479 ff.

[2]) Aly, ibd. p. 480.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XIV.

DIE SUFFIXHALTIGEN ROMANISCHEN FLURNAMEN GRAUBÜNDENS.

ERLANGEN & LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).

1898.

DIE SUFFIXHALTIGEN ROMANISCHEN

FLURNAMEN GRAUBÜNDENS,

SOWEIT SIE JETZT NOCH DEM VOLKE BEKANNT SIND.

II. TEIL:

DIE ÜBRIGEN SUFFIXE.

VON

DR. AUGUST KÜBLER.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

Vorwort.

Im Vergleiche zu den Liquiden-Suffixen spielen die übrigen Suffixe bei der Bildung der Flurnamen des rätischen Graubündens eine so unbedeutende Rolle, ihre Formen bieten dabei so wenig Mannigfaltigkeit, dass ich nicht wusste, ob es sich überhaupt verlohnen würde, diesen zweiten Teil meiner Arbeit zu veröffentlichen. Ich entschloss mich erst hierzu, als von verschiedenen Seiten wiederholt der Wunsch geäussert wurde, es möchte doch bald meine Abhandlung vollständig im Drucke vorliegen. Damit jedoch dieser zweite Teil sich nach Form und Inhalt nicht zu sehr vom ersten entfernen würde, habe ich, so gerne ich es sonst gethan hätte, darauf verzichten müssen, die Namen lautlich genauer wiederzugeben oder ältere urkundliche Namenformen beizufügen. Nach diesen beiden Seiten hin wird ein grösseres Werk, zu dem der gegenwärtige Essay gewissermassen nur eine Einleitung bildet, vollauf befriedigen, wie ich hoffe; dasselbe wird sämtliche romanischen Flurnamen Graubündens behandeln und sich hauptsächlich mit den Stämmen derselben befassen.

Inhaltsverzeichnis.

II. Teil: Die übrigen Suffixe.

A) l. -avus u. -ivus.

I. In westrät. Appell.

§ 116. Wegen l. *-avus* sei auf § 45 verwiesen. — L. *-ivus* erscheint fast überall in Graubünden unter der Form *-iv*, meist *-if* gesprochen, fem. *-iva.* Nur dort, wo l. *-ī* sich spontan in einen Diphthongen gespalten hat — cf. *Gartn.* § 43 und 200 *filum, M.-L.* § 31 — findet man jüngere Formen:

so in Tiefenkast. *-ęif, -ęiva;*
in Schweiningen *-ekf, -eive;*
in Samaden *-ikf, -igva.*

Dieses Suff. schuf vor allem — cf. *Diez Gr. II,* 365 — eine ziemliche Anzahl von Adjektiven, welche 1) von Substantiven, 2) wiederum aus Adjektiven, 3) seltener aus Verben gebildet wurden; z. B. ad 1) *costiv,* abhängig, — r. *costa; spundiv,* schiefliegend, — r. *spuonda,* Halde; *sabluniv,* sandig, — r. *sablun,* Sand; *suliv, soliv* (*O.E.*), sonnig, — l. **solivus; suleigliv, sulagliv* (*O.E.*), sonnig, — r. *suleigl, sulagl,* Sonne; *tempriv, tumpęiv,* zeitig, — l. **temporivus,* cf. rum. *timpuriu;* ad 2) *anguliv, gualiv* (*E.*), gleichmässig, *guliv, uliv,* id. — l. **aequalivus; planiv,* eben, — l. **planivus; tardiv,* spät, — l. *tardivus;* ad 3) *pendiv,* abhängig, — zu l. *pendere,* r. *pender; radiv,* unstet, — zu l. *rabidare* = fr. *rôder,* cf. *Kört. L.-R. W.* 6598.

Ferner sind noch einige wenige Substantiva zu erwähnen und zwar:

a) männliche, wie *armantiv,* Rindfleisch, — zu l. *armentum; fadiv,* Feind, — ahd. *fêhida,* Fehde (cf. *Kört. N.* 3109);

raschdiv, rischdiv, rasdiv (*E.*), Grummet, — *l.* **resectivum* oder eher l. **recidivum;*

b) weibliche, wie *lichiva,* Ort, wo die Forellen laichen, — zu d. Laich?; *saliva*, Speichel, — zu l. *sal; umbriva, sumbriva* (*E.*), *sumbreive* (Schwein.), *sumbrigva* (Sam.), Schatten — zu l. *umbra*, resp. **subumbrare.*

II. In Flurn.

§ 117. 1737. Champiff (Silvapl.) — zu l. *campus*, Feld.

1738. Funtanif (Stampa), Fontaniva (Brus.), Funtaniva (Vicosopr.), Funtäniva (Bond.). La Funtanivas (Süs) — zu l. **fontana,* Quelle, cf. 660.

1739. Plotiv (Bondo) — zu r. *platta,* Steinplatte;

1740. Puntivas (Campovasto) Pl. f. — zu r. *punt*, Brücke.

1741. Pustiva (Bivio) — zu l. *pastus,* Weide.

1742. Rasdiv (St. M.), Rasdivs (Valcava) Pl., — zu *rasdiv*, Grummet (s. § 116).

1743. Rottivas (Villa), Pl. f., — zu *ruot,* part. = l. *ruptus*, gebrochen.

1744. Tumpriv (Degen), La Tumpriva (Brigels) — zu l. **temporivus;* (cf. § 116).

B) 1. l. -atus, -a.

I. In westrät. Appell.

§ 118. Dieses aus der Endung des l. part. pass. der 1. Konjugation hervorgegangene Suffix tritt in Graubünden unter den mannigfaltigsten Formen auf. Zunächst hat es fast im ganzen Kantone über **-adu* den Weg nach *-au* eingeschlagen — cf. *Gartn.* § 78 —, in welcher Form es fast überall im Westen von Chur — von Sedrun bis Realta — sich erhalten hat. Einerseits ging nun dieses *-au* über *-ǫ* (in Rothenbrunn) zu *-o* (in Scharans, Andeer bis Bergün, *O.E.* bis Scanfs) über, anderseits gestaltete sich **-adu* zu **-ad* und *-a* (Cleven, *O.B.*, Zernetz, *U.E.*, *M.*), an einzelnen Stellen sogar über *a* (Schleins) zu *ę* (U. Berg., Stalla, Süs); cf. *Gartn.* § 32,

200 *pratum, minatum.* Die Fem.-Form l. *-ata* erscheint meist als *-ada*, seltener als *-ạda* (Schleins) oder als *ęda, eda,* wie nach *Gartn.* § 32 im Bergell, Bergün, Stalla, *O.E.*, Scanfs, Süs, Schleins; der Plur. des Fem. ist demgemäss *-adas*, bezw. *-ạdas, -ędas, -edas; -ada* etc. tritt im Rät. häufig als Koll.-Endung auf.

Handelt es sich um ein part. pass., das als Prädikat angewendet wird, so erhält dasselbe — cf. *Gartn.* § 98, Böhmer's Rom. Stud. II. 210 ff. — in dieser Funktion im Sing. masc. noch die Endung *-s;* dieses findet nur im äussersten Westen des Gebietes — von Sedrun bis Flims — statt wo *-atus*, unter der Form *-au* erhalten, somit eine prädikate Nebenform *-aus* aufweist. Historisch betrachtet, ist *-au* aus dem l. Akkusativ hervorgegangen, während *-aus* als wertvoller Rest des l. Nominativs anzusehen ist; z. B. *purtaus*, getragen.

Im Plural jedoch wird nirgends mehr zwischen attributiver und prädikativer Form unterschieden; indess erscheint im Westen — von Sedrun bis Trins — das lat. part. pass. der 1. Konj. mit dem Ausgange *-ai,* welcher auf den l. Nom. *-ati* deutlich hinweist, z. B. *purtai* = l. *portati*, während sonst überall ausschliesslich der l. Akk. auf *-atos* fortlebt und zwar im Westen als *-aus*, in Schweiningen u. *O.E.* als *-os*, Schleins *ats*, *U.E.* *-ats* (cf. *Gartn.* § 163, 164, 105).

Abgesehen von ihren Funktionen als Endung des part. pass. der 1. Konj. im Rät., dienten die verschiedenen, auf l. *-atus* zurückgehenden r. Suffixe dazu;

1) männliche Substantiva zu bilden; z. B.

barsau (Oberl.), Braten, — zu *barsar*, braten;

fossau, Graben, — l. *fossatum;*

girau, Geschworener, — l. *juratus;*

largau, *largiò* (*O.E.*), Lärchenharz, — l. **laricatum;*

rigiau, entwurzelter Baum, — l. **radicatum* (?)

stublà, Stoppelfeld, — zu r. *stubla*, Stoppel, = l. *stipula;*

tablà (*U.E.*), *talvo*, (Berg), *tavlo* (*O.E.*), *clavau* (Oberl.), *klavó* (Schwein.), *clavę* (Stalla), *tamblá* (Zern.), *tablę́* (Süs), *tublę* (*U.B.*), Scheune, Stadel, — l. *tabulatum;* cf. *Gartn. p.* 74;

vallà, Gumpen, — l. **vallatum;*

2) weibliche Substantiva, die auf Verba, Subst. u. Adjekt. zurückgehen:

chasada, chaseda (*O.E.*), Familie, — l. **casata;*
fanada, fneda (O.E.), viel Heu, — l. **foenata;*
marusada, Liebelei, — r. *marus* = l. *amorosus;*
mirada, gr. Mauer, — l. **murata;*
rodeda (O.E.), Geleise, — l. **rotata* zu *rota*, Rad;
vallada, valleda (O.E.), Thalgegend, — l. **vallata.*

3) Adjektiva; z. B.:
bögl childà, Mastdarm, — l. *butellus *culatus;*
dögliantò, -eda (*O.E.*), *dulentaus, -ada*, Schmerz empfindend, — l. *dolentem + -atus*;
furmiclau, gesprenkelt, — zu l. *formicula*, Ameise;
furschlau, schartig, cf. afr. *forselé*, — l. *furcillatus;*
virolà, virolò, virolaus (Oberl.), blatternnarbig, — zu l. **variŏla.*

II. In Flurnamen.

§ 119. 1745. Arsos (Celer.) = die verbrannten — l. **arsatos;* cf. r. *ars*, p. p. zu *àrder.*

1746. Ils Barschaus (Somv.), Pl. m., Barschaus (St. Mart.), Berschau (Vrin) zu r. *barschar*, verbrennen.

1747. Camminëda (Vicos.), Chaminadas (Guarda), Chaminedas (Zuotz) zu r. *chamineda*, Speisekammer, — l. **caminata.*

1748. Cavau pign u. C. gron (Somv.) = kleine u. grosse Vertiefung, zu r. *cavar*, graben.

1749. Chavrinadas (St. M.) = Ziegenweiden — l. **caprinatas.*

1750. Clavada (Andeer) ist wohl Kollektiv-Plur. zu r. *clavau*, Stadel; s. o.

1751. Clavaus (Somv.) = Städel.

1752. Pleun de Clavaus (Levg.) = Städelebne; s. o.

1753. Clavau dil sogn (Riein) = Scheune des Heiligen.

1754. Clavau nief (Lufis, Somv.) = neuer Stadel; Clavaniev (Flond) id.

1755. Clavau Paul (Levg.) = Stadel des Paulus.

1756. Crapfurou (Scharans) zu r. *crap*, Stein, und l. **foratus*, durchbohrt.

1757. Crest Curau (Levg.) = Hügel des Kuraten.

1758. Darpagaus (Ruaun) = bei den geeggten (Feldern) — l. **ad hirpicatos*.

1759. Tea fondada (M.) = versunkene Hütte; zu l. *fundus*.

1760. Fossà (V. Carva) = l. *fossatus*, mit einem Graben umgeben; Fusso (Andeer) id. Fussos (Silv.).

1761. Furä (Davos) = l. *foratus;* cf. 1756; Furau (Levg.) id.

1762. Furnaus (Waltensb.) — zu l. *furnus*, Ofen, + *-atus*.

1763. Praus giugaus (Trins) = die verspielten Felder — zu r. *giugar*, l. **jocare*.

1764. Gudignaus (Duvin) = „die gewonnenen", zu r. *gudignar*, gewinnen.

1765. Il Lià beal (O. Vatz) = die schöne Peundt; cf. l. *ligatum;* il Lià dils Ors (O. Vatz) = Peundt der Bären, od. Bärenanger.

1766. Malfurada (Fettan) = böses Loch; cf. 1761.

1767. Marcau (Laax) = Markt; l. *mercatus*.

1768. La Mirada Puoz (Somv.) = die gr. Brunnenmauer.

1769. Narsaus (Waltensb.) = in *arsatos;* cf. 1745.

1770. Planaus (Duvin) = die geebneten; l. *planatos*.

1771. Puncurau (Flond) = Kuratenbrücke.

1772. Rufenada (Vals) = die durch Erdrutsch zu Grunde gerichtete — l. **ruinata;* Ruinäda (Bondo) id.

1773. Runcats (V. Cava) = die gerodeten, zu l. *runcare*, roden.

1774. J Samnä (Bondo) = l. *seminati*, zu r. *semner* (*E.*), säen.

1775. Saschfurä (Bondo) = *saxum foratum;* cf. 1756.

1776. Scavatz (Vrin). = l. **excavatos;* cf. r. *scavar*, aushöhlen.

1777. Ils Schuaus (Levg., Pitasch) = l. **exaquatos*, zu r. *schuar*, bewässern.

1778. Scumandada (Riein) = die verbotene; zu r. *scumander*, verbieten.

1779. Tablá nov (Cierfs) = 1754; Tublä nöf (Castas.) *id.* = neuer Stadel.

1780. Tagliada (V. Cava), Tajäda (Stampa), Las Tagliadas (Süs), Tajade (Brus.) zu r. *tagliar*, Holz fällen.

1781. Tgiamanada (Vrin) cf. 1747.

1782. Valcavada (Brusio) = hohles Thal, cf. 1748.

1783. Wallata (Flond); cf. vallada § 118.

1784. Woia de Fuso (o. Vatz) = Grabenweg; cf. 1760.

1785. Zignaus (Villa) = *signatos*.

B) 2. 1. -ītus.

I. In Appell.

§ 120. Dieses Suff., aus der Endung des part. pass. der 4. l. Konjugation hervorgegangen, hat sich nach Form und Bedeutung analog zu *-atus* weiterentwickelt; zunächst ergab l. *-*itu* fast im ganzen Kantone **-idu* und *-íu* (cf. *Gartn.* § 80), welch letztere Form sich nur noch im Westen als *-iu*, *-io* oder *-eu* erhalten hat, wie in Sedrun, Dissentis etc. (cf. *Gartn.* § 200 *filum*). In anderen Gegenden schob sich zwischen *i* und *u* der Gleitlaut *e* ein, der sogar den Hauptton des so entstandenen Triphthongs bekommen konnte; auf solche Weise erklärt sich das obwaldische *-ieu* (cf. *M.-L.* § 38, 102).

In Oberhalbstein und anderen Orten verwandelte sich *-ieu* in *-iau*, das aber meist den Schlussvokal *u* einbüsste, so dass zum Teil in Oberhalbstein *-ia*[1]) auftritt und im *O.E.* zwar noch *-ieu* geschrieben, aber *-ia* ausgesprochen wird; cf. *Car.* XXVII; wohl auch *-ię* in Schwein. dürfte auf *-ieu* zurückgehen. Im *U.E.* jedoch fiel das *u* bereits auf der Stufe *-idu* ab, so dass das Suf. daselbst über *-id* zu *-i* gelangt ist; cf. *Gartn.* § 70 u. 168.

Das Fem. *-ĩta* wird zunächst im ganzen Kanton zu *-ida*: nur wenige Dialekte sind weitergegangen, wie der von Schwein. und Tiefenk., wo sich *-eidę*, der des *O.E.*, wo sich *-igda* findet

[1]) Auch *éia* kommt vor.

gemäss der Entwicklung von l. *ī* in diesen Gegenden, der schon im § 116 Erwähnung geschah; den Sing.-Formen des Fem. entsprechen die Plur.-Formen: *-idęs, -éidęs, -igdes.*

Im Westen steht der Form *-iu* die prädikative Nebenform *-ius* zur Seite, welche sich wie das in § 118 behandelte *-aus* erklärt.

Im Westen, wo der männl. Plur. von *-au* = l. *-atus* auf l. *-ati* zurückgeht, ist der männl. Plur. von *-iu*, welcher *-i* lautet, auf l. *-iti* zurückzuführen (cf. *Gartn.* 118). Sonst herrscht auch bei Suff. *-itus* überall der *s*-Plural, z. B. Schwein., Samad. *-ięs,* Schleins *-its.*

Von ihrer Verwendung als Part.-Endung der 4. Konj. im Rät. abgesehen, dienen die dem l. *-itus* entsprechenden Formen zur Bildung:

1) von männl. Substantiven:

mareu, Gemahl, — l. *maritus;*

vstieu, stieu (*O.E.*), Kleid, — l. *vestitum;*

2) von weibl. Subst.:

buida, Getränk, — **bibita* (od. *-uta?*);

cusida, Näherei, — l. **cons(u)ita* (od. *-uta?*);

udida, Gehör, — *l.* **audita* (od. *-uta?*);

vendschida (*U.E*) } Sieg, Ende, — l. **vincita;*
vaindschida (*O.E.*) }

3) von Adjektiven:

(uault) ambaneu, Bannwald, — **in-bannitus* (zu d. Bann);

chiarnieu, — *-ida* (*O.E.*), fleischig, — l. **carnitus* statt *carnutus;*

spadleus, -ida, spadli, -ida (*U.E.*), breitschulterig, — l. **spatulitus;*

steileu, gestirnt, — l. **stellitus.*

II. In Flurn.

§ 121. 1786. Cavrida (Somv., Flond), Chavrida (Sent), zu r. *chevrida,* f., Schlag geschälter Waldbäume, zu *chevrir,* Querbalken schneiden; cf. *Palioppi* p. 154.

1787. Uaul d'Encavridas (Ruschein) zu r. *uaul,* Wald u. 1786.

B) 3. l. -utus, -uta.

I. In App.

§ 122. In ganz Graubünden verwandelte sich dieses Suffix zunächst über **-udu, -*uda* in **-üdu, -üda.* Da der Vokal *ü* aus l. *u* — nach *Gartn.* § 55 u. 200 *(durus)* — nur im Bergell, in Cleven, Bergün und Engadin erhalten blieb, sonst aber in *i* überging, so musste überall westl. vom Albula, Bergün ausgenommen, das Suff. *-utus, -uta* unter der Gestalt **-idu, -ida* mit l. *-itus, -a* zusammenfallen und dessen Weiterentwicklung in allen Einzelnheiten teilen, vgl. § 120 u. *M.-L.* § 54.

Im Bergell und im ganzen Engadin dagegen kann noch jetzt l. *-utus* von l. *-itus* unterschieden werden, indem **üdu* sich als *-üd* oder *-ü* erhalten hat; der Plural hiezu ist — *üds, üts,* das Fem. — *üda,* dessen Plur. *üdas.*

Im *U.E.*, von Zernez abwärts, finden noch jetzt die Vertreter von l. *-utus* ihre Verwendung als part. pass. der 2. und 3. Konjugation, während im *O.E.* u. Bergün, ja wahrscheinlich im ganzen Westen des Kantons diese Funktion an Suff. *-itus, -a* abgetreten wurde; cf. *Gartn.* § 57, 167, 168.

Suff. *-utus* ist erkennbar:

1) in männl. Subst.; z. B.

vlüd (*O.E.*), Samt, — l. *villutum;*

2) in weibl. Subst.:

bavüda (*U.E.*), Trunk, — l. **bibuta;*

chaplüda, Haselhuhn, — l. **cappelluta* zu *cappa;*

vgnüda, Ankunft, — l. **venuta.*

3) in Adjektiven:

mnüt (*O.E.*), — l. *minutus.*

II. In Flurn.

§ 123. 1788. Minugda (Filis.) = l. *minuta.*

1789. Pedres adschigdes (Bergün) = **petras acutas,* spitze Felsen.

1790. Sax ajüt (Stampa) = *saxum acutum;* cf. 1789; Ses igiet (Brigels) id. (?)

1791. S c a r p e l u d a (Soazza) zu r. *scarpa*, Strassenböschung.

B) 4. l. -etum.

I. In westr. App.

§ 124. Analog dem Schicksale von *-atum*, *-itum* und *-utum* wurde in Graubünden zunächst aus l. *-ētum* überall **-edu.* Im Engadin verhärtete sich nach dem Abfalle des *u* das *d* wiederum zu *t;* der Entwicklung von l. *-ē* gemäss (cf. *Gartn.* § 200 *sitis* u. § 39) ergibt sich sodann für das *E.* und Stalla die jetzige Form *-ait* und *-ai.*

Im übrigen Bünden musste nach *Gartn.* § 80 das *d* schon frühzeitig fallen und der so entstandene Diphthong *-eu* gelangte nun überall — wahrscheinlich über **iu* — zu den Ergebnissen von l. *-itus.*

Wenn bei *acetum*, das in Diss. die Endung *-iu*, von Brigels bis Rothenbrunn *-eu*, *-ęu*, in Scharans *ęa*, in Andeer, Tiefenk. *-ía*, in Schwein. *íe*, in Bergün *-ē* aufweist, diese Regel nicht immer stimmt, so mag wohl Beeinflussung des Diphthongs durch den vorausgehenden Palatal vorliegen.

Beispiele:

ažait (U.E.), *ischiu* (Diss.), Essig, — l. *acetum; ignú* (aus **igniu*) (Diss.), Erlenwald, — l. **alneetum;*

ruvríu (Surs.), Eichenwald, — l. *roburetum.*

Anm. Der l. Plur. *-eta* lebt in einigen Wörtern noch fort als *-aia* und *aida* (*U.E.*)*:* z. B.

ažaia f., Essig (Stalla), — l. **aceta;*

pomeraida (*U.E.*), Gesträuch, — l. **pomarieta* zu *poma.*

II. In Flurn.

§ 125. 1792. A g n é (Vicos., Stampa), A g n a i (St. Mar., Guarda) = Erlenwald, s. o. *ignú.*

1793. P r o d'a g n i e u (Celerina) = Erlenwaldfeld.

1794. A r s c h a i d a (Campovasto) = l. **radiceta* d. h. Ort, wo viele Wurzeln sind.

1795. A r s c h a i d a s (Scanfs) cf. 1794.

1796. Munt Olivet (Campovasto) = *montem* + *olivetum*, Ölberg.

1797. Ortagei (Bondo), Urschai (M. Lü, Fettan), Urschiu (Waltensb. = l. *urticetum*, Ort, wo viele Nesseln sind.

1798. Urtiaits (Samn., Spiss) Pl., cf. 1797.

1799. Brünaida (Zuz) zu r. *brünna*, Pflaume, = l. *pruna*.

1800. Büschnai (Val Cava) = Ort wo es viele „*büschens*" d. h. Brunnenteicheln gibt oder wo dieselben bereit gehalten werden.

1801. Caneu (Felsberg), Canniu (Waltensbg. = l. *cannetum*, Ort wo viel Schilf wächst, vgl. r. *canna*, Schilf.

1802. Plan Chanai (Fuldera) = Ebene, wo Schilf wächst; cf. 1801.

1803. Canies (Andeer) Pl.; cf. 1801.

1804. Clarai (Fettan) = Haslach, l. **colyretum* statt *coryletum*.

1805. Collarái (M.) = 1804.

1806. Degnaida (Sins) = *ad alneetas?* cf. 1792.

1807. Dosseda (Lostallo) zu l. *dorsum*, Rücken.

1808. Fieu (Lufis), Figieu (Razen) = l. **fagetum*, Buchenwald.

1809. Fraschnè (Nicosopr.) = l. *fraxinetum*, Eschenwald.

1810. La Gneida (Surava, Salux Waltensbg.) = 1806.

1811. Gudigníu (Trins) = *god*, Wald + *alneetum*; cf. 1806, 1792.

1812. Piz della Giumbraida (M.) = Spitze über dem Zirbelkieferwalde; cf. r. *schember* = *pinus cembra*.

1813. Janaits (Samn.) = Orte, wo viele Gatter sind, l. **januetos*.

1814. Janvrai (Schuls) = *juniperetum*, Wachholderpflanzung.

1815. Jgniu (Somvix), ils Ignius (Somv.) cf. 1792.

1816. Lalusai (Zernetz) = Ort, wo es viele Traubenkirschen gibt; cf. r. *alaussa*, *prunus padus*.

1817. Lanaitz (Samn.) = *l.* **lignetos*, wo es viel Holz gibt.

1818. Laret (Guarda, Pontres, Celer, Präz, Lavin, Bondo) = l. *larectum*, Lärchenwald, zu *larix*.

1819. Plän Laret (Bondo) = Lärchenboden; cf. 1818.

1820. Larect (Bergün); Laretsch (Bondo) Pl.; cf. 1818.

1821. Legnai (Fuldera, M.); Lignaida (Lufis) zu 1797 oder 1817.

1822. Lorets (Samn.), Loret (Samn.), cf. 1818 u. 1820.

1823. Lusai (M.) = 1816.

1824. Müffaits (Cierfs) Pl. = Ort wo es viele Zwergkiefern gibt.

1825. Muffaitets (Cierfs) Pl., Dem. zu 1824.

1826. Mutlai (Taufers) = wo es viele kleine Hügel gibt, zu r. *muot*, Hügel.

1827. Paliu (Waltensbg.) = wo es viele Pfähle gibt, zu r. *pal*, Pfahl.

1828. Patschai (Remüs, Samn.) = Tannenwald, zu r. petsch = *pinus picea*.

1829. Patschai-tritt (Samn.) = hässlicher Tannenwald; cf. 1828.

1830. Pignaleus (Brigels) = wo es viele junge Tannenbäume gibt, zu r. *pignieul*.

1831. Pigneu (Ruaun) zu r. *pign*, Fichte (l. *pinea*); Pigniu (Vigens) id.

1832. Planpignéu (Süss) zu r. *plan*, Ebene, u. 1831.

1833. Platai (V. Cava) zu r. *platta*, Platte.

1834. Platteo (Brusio), ils Plattius (Waltensbg.), cf. 1833.

1835. Pomareda (Soazza) = Gesträuch; s. o.

1836. Pschaidas (Campovasto), zu *petsch*, Tanne oder eher *pisch*, Giessbach.

1837. Punklaida (Bivio) = wo es viele kl. Brücken gibt (?); l. **puntelleta*.

1838. Pütschai (St. Mar.) = 1828.

1839. Raffria (Thusis), Roveredo (Misox) = Eichenwald (s. o.).

1840. Runai (Remüs), Runiu (Waltensbg.), zu r. *runna*, Heuhaufen.

1841. Runcaleida (Felsberg, Levg.), Runcaleda (Präz), zu l. *runcale*, Rodung.

1842. Rurai (Tauf.); deutsch „Eicher"; Ruvreu (Trins) = 1839.

1843. Salect (Bergün) = *salectum?* Weidengebüsch, Salett (Süs) id.

1844. Salets (Guarda), Salez (Surava, Fettan), Pl. zu 1843.

1845. Salgarai (V. Cava) zu r. *salger*, Weide.

1846. Saliseida (Vigens) zu l. *salix*, Weide?

1847. Salit (Schleins) = 1843.

1848. Salschè (Bergün) = l. *salicetum*, Weidach.

1849. Spascholaidas (Süs), Dickicht, zu r. *spess*. dicht.

1850. Spinai (Taufers), Spineus (Brigels) zu l. *spinus* u. *spinetum*, Dorngebüsch.

1851. Sterpiu (Vrin), zu r. *sterp*, Hagedorn.

1852. Starplaids (Lufis); cf. 1851.

1853. Tieu (Duvin) — r. *theu*, *tiev*, Kiefer, Suf. *-etum*.

1854. Toffai (Fettan) zu r. *tuff*, Tuffstein.

1855. Tolaid (Scanfs) = Föhrenwald zu r. *tieula*, Föhre.

1856. Tolais (Celer.), Plur. zu 1855.

1857. Toveda (Rovered) zu 1854.

1858. Tramblai (Sins) zu r. *trembel*, Zitterpappel; l. *tremulus*.

1859. Tschetschaida (Taufers) zu r. *tschichia* = (l. **exsucta*), dürrer Baum.

1860. Tschucai (Cierfs, Fuldera) zu U.E. *tschocca*, Stock.

1861. Tschüchaida (M.) cf. 1860.

1862. Tulai (V. Cava, Cierfs) = 1855; Tuleu (Razen), Tulia (Mons), Tulleu (Laax).

1863. Las Tuleidas (Tinzen); cf. 1862.

1864. Schareida (Vrin) = Ahornwald, l. *acereta*.

1865. Schüchais (Campov.), Pl., cf. 1860.

B) 5. l. *-ĭttus.

I. In Appell.

§ 126. Der Form nach erscheint dieses Suff. im ganzen Kantone, als *-ett*, f. *-etta*. Diese Gleichförmigkeit erklärt sich aus der Abneigung gegen Diphthongierung, welche l. *ĭ*, *ē* vor Konsonanten-Gruppen zeigt; cf. *Gartn.* § 42 u. § 200, *mittere*.

Der Bedeutung nach bildete es Deminutiva aus Subst. u. Adj. in grosser Zahl und hat auch jetzt noch nicht seine Thätigkeit eingestellt; cf. *Car.* IX.

Beispiele: 1) Substantiva a) männliche:

ualett, *orelett*, Dem. zu r. *ual*, *orel*, Bach;
lauchiett, Dem. zu r. *lauchia*, Laube;
marmulett (Fil.), kl. Finger, = l. *minimus* + *-ulus* + *-ittus*;
perlet (Surs.), kl. Kessel, zu r. *pariel*.
pollischet, Zaunkönig, — zu l. *pollex*, Daumen.
scuett (U. E.), kl. Quirl, — zu l. *scopa*.
turschett, Rührstock, — l. *torquere*.

b) weibliche:

euetta, Rosine, — l. *uva*.
charretta (U. E.) — l. *carrus*.
tscharschetta, Preisselbeere, — l. *ceresia*.

2) Adjektiva:

pignett (Surs.), ganz klein, — zu *pign*.

II. In Flurn.

§ 127. 1866. Alpetta (Sam.), Alpeta (Vigens) = kl. Alpe.

1867. Arsetta (Bergün) — zu r. *ars*, f. *arsa*, verbrannt.

1868. Döss dell' auetta (M.) = Rücken am kl. Wasser.

1869. Isletta (Filis.) = kl. Au; zu l. *insula*.

1870. Juvett (V. Cava) = kl. Jochübergang, zu r. *juf* = l. *jugum*.

1871. Omett (Vicos.) = kl. Mann, zu l. *homo*.

1872. Ortets (Campov.) = kl. Gärten.
1873. Ovetta (Silvapl.) zu r. *ova*, Wasser.
1874. Beglet (O. Vatz) zu r. *begl*, Trog.
1875. Büglet (Fuld.) = 1874.
1876. Calderetta (Vicos.) = kl. Kessel, zu l. **calidaria*.
1877. Caminett (Vicos.) = kl. Kamin.
1878. Canaletta (Riein) = kl. Rinne zu l. *canalis*.
1879. Carpett = kl. Stein, zu r. *carp*.
1880. Cimetta (Lostallo) = zu it. *cima*, Spitze.
1881. Clauett (Flond) Dem. zu *clavò*, Stall.
1882. Clavoets (Silvapl.) Pl. zu 1881.
1883. Cluset (Soglio) = kl. Hag zu l. *clausum*.
1884. Cognets (Tinz.) zu r. *cuogn*, Winkel.
1885. Colmet (Salux) zu l. *culmen*, Gipfel.
1886. Costettas (Lusai) zu r. *costa*, Halde.
1887. Coulet (Filisur) zu r. *coul*, Felshöhle.
1888. Craistetta (Ardetz) zu r. *craista*, Hügel.
1889. Crappetta (St. M.) cf. 1879.
1890. Cruschetta (Levg., Fil., Guarda) zu r. *crusch*, Kreuz.
1891. Culmet (Andeer, O. Vatz) cf. 1885.
1892. Chünetta (Pontres.) zu r. *chüna*, Wiege.
1893. La Chünettas (Fett.) cf. 1892.
1894. Cuolmett (Somv.) cf. 1885.
1895. Dösset (Cierfs) = kl. Rücken.
1896. Fontanetta (Somv.) = kl. Quelle.
1897. Fopetta (Somv., Schleins) zu *foppa*, Grube.
1898. La Furcletta (Surava) = gabelförmiger Jochübergang; l. *furca*.
1899. Fuschinetta (Filis.) zu r. *fuschina* = l. *officina*.
1900. Greveta (Bivio) zu r. *greva*, Kies.
1901. Laghett (Lostallo) kl. See zu l. *lacus*.
1902. Lagets (Vrin) Pl. zu 1901.
1903. Laiet (O. Vatz), Lajet (Fuldera), Leghet (Soglio), Legget (Bivio) = 1901.
1904. Margunets (Lusai) zu r. *margun*, Vorsässalpe.
1905. La Meisetta (Stürv.) zu r. *meisa*, l. *mensa*.
1906. Mirett (Waltensbg.) = kl. Mauer.

1907. Moirett (O. Vatz) = 1906.
1908. Mulinetta (Vicosopr.) = kl. Mühle.
1909. Multetta (Cierfs) zu *multa*, Bannwald.
1910. Muntet (Fuld.) = kl. Berg.
1911. Mutteta (Biv.) zu *muotta*, Matte.
1912. Palidetta (Scharanz), kl. Sumpf; l. *palus*.
1913. Pallettas (Vrin) zu *pala*, Kelle.
1914. Palüetta (M.) = 1712.
1915. Pitschet (Razen) zu r. *petsch*, Tanne.
1916. Pizzet (Cierfs) zu *pix*, Bergspitze.
1917. Pizetta (Bivio) zu *pezza*, Stück.
1918. Planet (Vrin, Lusai) zu *plan*, Ebene.
1919. Planetas (Riein) zu f. von *plan*, eben.
1920. Planetz (Mons) Plur. v. 1918.
1921. Ils Plazetts (Tiefenk.), Plazzet (Samn.) zu r. *plaz*, l. *platea*.
1922. Pleunchetta (Vrin) zu *pleunca*, Halde.
1923. Pleunet (Somv.), ils Pleunets (Pitasch); cf. 1918, 1920.
1924. Plintgeta (Brigels) = 1922.
1925. Präet (Biv.), Prauet (Vrin) = kl. Wiese zu l. *pratum*.
1926. Prazett (Zern.) = *praticettum*, kl. Wiese.
1927. Puntetta (Lusai) zu *punt*, Brücke.
1928. Pustget la crappa (Somv.) = Steinweide; zu l. *pastus* oder eher *pascuum*.
1929. Pistget (Ruaun), Pastgets (Mons) cf. 1928.
1930. Radondett (Vicos.) = kl. runder Platz.
1931. Ruinettas (Lü) zu l. *ruina*.
1932. Runcalet (Trins) zu l. *runcale*, Rodung.
1933. Runcets (Lusai) Pl. zu l. *runcus*, Rodung.
1934. Runchahetz (Somv.) Pl., Dem. von r. *runchau*, gerodet.
1935. Runchets (St. M.) cf. 1933.
1936. V. Runchetta (Celer.) cf. 1933.
1937. Sandetta (Samn.) zu r. *senda* = l. *semita*, Steig.
1938. Scaleta (Somv.), Scäletta (Bondo), Scalletta

(V. Cava, Chur), S-chaletta (Guarda), Scalette (Ruschein) zu l. *scala*, Stiege.

1939. Sendetta (Fettan) = 1937.

1940. Sitget (Scharans), Sitgets (Ruschein) zu l. *siccus*, trocken.

1941. Sogntget (Levg.) zu l. *sanctus*; igl Sontgett (Stürvis) id.

1942. Stalvedret (Bivio) = alter Stall, l. *stabulum* **veterittum*.

1943. Stavlets (Somv.) = kl. Ställe.

1944. Streccia dell' auetta (Vicos.) = Enge des kl. Wassers; zu l. *strictus*.

1945. Stregietta (Stampa), kl. Schlucht.

1946. Suvretta (Silvaplauna) = kl. Wald, *silvuletta* (?).

1947. Piz Turettas (Fuldera) = Spitze des kl. Turmes.

1948. Valetta (Biv., Vrin, Surava) = Thälchen.

1949. Valetas (O. Vatz), Valletas (Alven.), Plur. zu 48

B) 6. l. -ōttus.

I. In Appell.

§ 128. Etwas mehr Abwechslung als *-ettus* bietet *-ottus*. Dieses ist erhalten als *-ott*, f. *-otta* in Bonaduz, Tiefenk., Schwein., Bergell, Stalla, Süs u. U.E. (unterhalb Tarasp) sowie M. Zu *-uott* wurde es im *O.E.*, Zernez und Tarasp, zu *-utt* zwischen Sedrun und Ems und zwischen Realta und Andeer.

In Cleven und im Bergell erscheint es als *ütt*; cf. *Gartn.* § 200 *tuttus*.

Derivate dieses Suffixes sind:

1) männliche Substantiva:

chaschott (*U.E.*), *chaschuott* (*O.E.*), kl. Schublade; zu l. *capsa*.

sadlutt, Holzeimer — l. **sitella*.

2) weibliche Subst.:

caplutta, *chapluotta* (*O.E.*), Kapelle — zu l. *capella*;

fanschluotta, kl. Magd — zu l. *infanticella;*
palutta, paluotta (O.E.), palotta (U.E.), Kelle, — zu l. *pala;*
pelluotta (O.E.), *praeputium* — zu l. *pellis;*
tanvlutta, kl. Bohrer — zu r. *tanvella;*
vacclutta, kl. Kuh — zu l. *vacca.*

II. In Flurn.

§ 129. 1950. Caplutta (Degen) s. o.
1951. Chaschlot (Cierfs) zu *castellum.*
1952. Crestotta (O. Vatz) zu *craista,* Hügel.
1953. Gulota (Bergün) zu l. *gula,* Schlucht.
1954. Mirutta (Trins) zu l. *murus,* Mauer.
1955. Palottas (Tiefenk.), las Palottas (Surava), Palutta (Laax), s. o. *palutta,* Kelle.
1956. Pignerott (Lostallo) zu *pign,* Tanne?
1957. Pischotts (M.), r. *pisch* u. *pischa,* Wasserfall.
1958. Scalotta (Stamp., Sogl., Vicos.), Scalottas (Stürv., O. Vatz), Scaluta (Safien T.).
1959. Teòtt (Schleins) zu r. *tea,* Alphütte.
1960. Tschanglott (Schleins) zu r. *tschengel,* Fels.

B) 7. l. -antem u. -antia, -entem, -entia.

I. In Appell.

§ 130. Der Vokal ist in diesem Suff. meist *a*; doch dürfte sich das in Clev., Bergell, Andeer, Tiefenk., Schwein., Stalla, U.E. und Bergün auftretende *-ant,* bezw. *-angt* aus *-*aunt* über *-ǫnt* entwickelt haben; *-aunt* ist nur mehr in Rothenbr., Scharans und M. erhalten, *-ǫnt* in Realta und von Sedrun bis Ems; *-ęunt* in Bonaduz geht auch auf *-*aunt* zurück; O.E. *-aint,* das seit dem 16. Jahrh. sich findet, setzt wohl auch eine Vorstufe *-*aunt* voraus; in Scanfs hat es sich zu *-ent* vereinfacht; cf. *Gartn.* § 30, 31 u. § 200 **quadranta.*

Dem Suff. steht im Rät. eine neue Fem.-Form auf *a* zur Seite.

Meist aus Verben, seltener aus Substant. wurden mit Hilfe dieses Suff. gebildet

1) Adjectiva:

z. B. *abundant*, f. *-anta*, *abundont*, *-onta*, reichlich, — l. *abundantem;*

bastant, *bastont*, genügend, — l. **bastantem;*

culpant, *culpont*, schuldig, — l. **culpantem;*

sumbrivant (E.), *sumbrivaint*, schattig, — l. **subumbrivantem;*

targlischont (Oberl.), glänzend, — l. **translucreantem* statt *-entem;*

2) Substantiva: a) männliche:

alpaunt (O.E.), Alpgenosse, — zu *alp:*

tagliont, Messerschneide, — zu *tagliar;*

uffont, Kind, — l. *infantem:*

b) weibliche:

pagliolaunta (O.E.) spr. *-enta*, Wöchnerin, — l. **paleolantem* + *-a* zu *palea*, Spreu;

tschainonta, Abendweide fürs Vieh, — zu l. *cena* Abendessen.

§ 131. Der l. Plur. neutr. des Suff. — *-antia* lebt jetzt als eigenes Suff. fort, das gerne Substantiva aus Verb. oder Subst. bildet, z. Teil Kollektiva. Der Tonvokal zeigt dieselben Variationen, wie *-antem*. Der Ausgang *-tia* erscheint als *-tsa*, *-za*, *-sa*, *-tza*, *-tsę;* cf. *Gartn.* § 81.

Beispiele:

abundaunza, *-anza*, *-onza*, Überfluss, — l. *abundantia;*

cuviaunza (E.), Dorfmeisteramt, — zu l. *caput* + *vicum:*

fradlaunza, *-anza*, *fardaglionza* (Oberl.), Geschwister, — zu l. *fratellus;*

plataunza, Gewicht, — zu r. *platta*, Schüssel.

§ 132. Der Ausgang *-nt* des Suff. verliert im Rät. hie und da das *-t* oder es tritt Verwechslung mit den Ausgängen *-nd* und *-nc* ein.

In den Gegenden, wo sich unter gewissen Bedingungen das Nom.-*s* erhalten hat, konnten die Entsprechungen von l. *-ans* sehr leicht für einen neugebildeten Nom. zu r. *-un* =

l. *-onem* angesehen werden; einer derartigen Vermischung der beiden Suff. verdankt r. *-ons*, *-onz*, *-unz* seinen Ursprung, hiervon werden auch neue Fem. gebildet auf *-onsa*, *-onza*, *-unza*:

Beispiele:

filunz, f. *-unza*, Spinner, — l. *filans*;
manischunz, f. *-unza*, Führer, — l. **minitians*;
medunz, f. *-unza*, Schnitter;
muronz, f. *-onza*, Liebster, — l. **amorans*;
purtonsa f., schwanger, — l. *portans*.

§ 133. Nach *Gartn.* § 36, 81 u. 200 *triginta tempus*, weist l. *-entem* meist den Vokal *e* oder *ę* auf (Clev., Bergell, Sedrun bis Ems, Realta, Bergün, O. Eng.); *ai* findet sich in Rothenbr., Schar., And., Tiefenk., Schwein., Stalla u. U.E., *oi* in Bonaduz.

Das Fem. wird auf *-a* gebildet. Wegen l. *-entia* vgl. *Gartn.* § 81.

Beispiele: a) Adjekt.:

absaint (*E.*), *absent*, abwesend — l. *absentem*;
blauaint, bläulich, — z. d. blau;
craschaint, wachsend, — l. *crescentem*;
cridolaint, weinerlich, — zu r. *cridar*;
palüdaint, sumpfig, — l. *paludem*.

b) Substant.:

accidaint, *-ent*, Ereignis, — l. *accidentem*;
ubedenscha, Gehorsam;
veemenza, Heftigkeit.

Anm. r. *parensa*, Verwandte, ist ein r. Fem. von dem Nom. m. auf *-s* gebildet analog den Wörtern auf *-onz*, *-onza*; cf. § 132; cf. *Gartn.* § 99.

II. In Flurn.

§ 134. 1961. **Muraunza** (St. M.) zu l. *murus*, Mauer.

1962. **Malmurainza** (Schleins) zu *mal*, schlecht nud 1961.

1963. **Revarenza** (Filis.).

1964. **Platta pussenta** (Laax), = stinkende Platte?

B) S. 1. -aceus, -a; -aticum, -a.

I. In Appell.

§ 135. Suff. *-aceus* ist in ganz Bünden unter der Form *-atsch* (seltener *-azz*) verbreitet: die Erhaltung von l. *a* erklärt sich aus *Gartn.* § 32 u. 200 *glacies, brachium*; in Tiefenk. u. Schwein. könnte *-atsch* aber auch dem Einflusse eines vorhergehenden Palatals unterliegen (cf. *Gartn.* § 32 *a*).

Beispiele: 1) Adjektiva:
pupratsch, *povratsch* (E.), armselig;
2) Substantiva:
asnatsch, grosser Esel, — zu r. *asen*;
ovelatsch, *ualatsch*, grosser Bach, — zu r. *ovel*, *ual*;
bravatsch, Prahler, — zu *brav*;
humatsch, grosser Mann, — zu *homo*;
veglatsch, böser Alter, — zu r. *vegl*;
ventratsch, grosser Bauch.

§ 136. Suff. *-aticum* erscheint 1) zunächst in ganz Graubünden unter dem volkstümlichen auf vulgärl. *at'cum* zurückgehenden *-atsch* oder *-azz*, so dass es in dieser Form mit Suff. *-aceus* zusammenfällt. Daneben aber gibt es 2) Formen, wie *-adi* und *-edi* (dieses in Bergün, Stalla, O.E., Süs), welche sicherlich erst aus dem mittelalterlichen Latein ihren Weg ins Rät. genommen haben. Beispiele

ad 1) *ruinnatsch*, Erdschlupf, — l. **ruinaticum*;
stallatsch, Futterlohn, u. *stallazz*, — l. **stabulaticum*.
ad 2) *biedi*, Enkel, — l. **aviaticus*;
viadi, O.E. *viedi*, Reise, — l *viaticum*;
vischinedi, Dorfgemeinde, — zu l. *vicinus*.

II. In Flurn.

§ 137. 1965. Agualatsch (Silvapl.), Aualatsch (Guarda) = gr. Bach; cf. Nr. 310.

1966. Igl Ervadi (Alveneu) = l. *herbaticum*, fr. *herbage*.

1967. Iratsch (Celer.) zu r. *er*, Acker.

1968. Urtatsch (Stürvis) — zu l. *hortus*.
1969. Butatsch (Celer.) = gr. Hügel — zu r. *bott*.
1970. Cagliatscha (And.) zu r. *caglia*, Staude.
1971. Champagnatscha (Celer.) = gr. Flur; cf. § 98.
1972. Campacc (Bondo), Champatsch (Campov., Zuz, Zern.), Piz Champàtsch (Schuls), zu l. *campus*.
1973. Cantunacc (Bondo); cf. 1174.
1974. Canvaccia (Stampa) zu *caneva*, Keller.
1975. Caschlatsch (Waltensbg.) zu *castellum*.
1976. Casnacc (Bondo), Casnatsch (Castasegna) zu it. *casino*.
1977. Castellacc (Soglio), Castellaccio (Castas.); cf. 1975.
1978. Charnatsch (Silvapl.) zu l. *cardinem*, Anger.
1979. Chasatschas (St. M.) zu l. *casa*.
1980. Chastlatsch (Celer.); cf. 1975.
1981. Chiavalatsch (Schuls) zu l. *caballus*.
1982. Chislatsch (Lufis), Chislatschs (Levg.); cf. 1975.
1983. Clavadatsch (Razen, Samad.) = gr. Stall; cf. § 118.
1984. Plaun Clavadatscha (Celer.) = Ebene der gr. Ställe.
1985. Compatsch (Samn.) = 1972.
1986. Cortinacc (Soglio); cf. 877 ff.
1987. Craschtatscha (Zern.) = gr. Bichl.
1988. Cudratscha (Luf.) zu l. *quadrum*.
1989. Curtegnac (Biv.), Curtginatsch, (Luf.), Curtinatsch (Somv., Tinz., Sins), Curtinatschas (Zuz) cf. 1986.
1990. Drusatsch (Scanfs) zu *drosa*, Alpenerle.
1991. Fantanatscha (Somv.) zu *fontana*.
1992. Favergiatscha (V. Cava) zu l. *fabrica*, Schmiede.
1993. Fontanatscha (Schleins); cf. 1991.
1994. Foppatscha (Vrin) zu r. *fop*, Grube.
1995. Funtanatscha (Sins, And.); cf. 1991.

1996. Furnatsch (Scanfs), Furnatschs (Tinzen) zu l. *furnus*, Ofen.

1997. Gianadi (Trins) = **januaticum?*

1998. Guadatsch (Süs) zu r. *guad*, Wald.

1999. Gulatsch (Ruaun) zu l. *gula*, Schlucht.

2000. Lavinatschas (Celer.); cf. 928.

2001. Mortiratsch (Pontres.); cf. 60.

2002. Motaccia (Vicos.) = gr. Matte.

2003. Mulinatsch (Castas.) = gr. Mühle.

2004. Muntatsch (Ardetz, Zern., Sins); Muntacc (Stampa) — z. l. *montem*.

2005. Murtairacc (Stampa), Murtiratsch (Tinzen); cf. 2001.

2006. Mutatsch (Tinzen) zu r. *muot*, Hügel.

2007. Nortacc (Bondo), Nurtatsch (Villa, Tiefenk.), Nurtaç (Trins) = *in* + *hortaceum*; cf. 1968.

2008. Paladatscha (Villa) = gr. Sumpf; l. *paludem*.

2009. Pardatsch (O. Vatz, Tinz., Laax) = gr. Wiese — zu l. *pratum*.

2010. Parlaç (Trins) zu r. *pariel*, Kessel.

2011. Perdatsch (Vrin, Duvin, Somv.) = 2009.

2012. Planatscha (Duvin, Somv.) zu *plan*, eben.

2013. Planatsch (Somv.), Planatschs (V. Cava), Planazz (Vicos.), cf. 2012.

2014. Plattatsch (Tauf.), Plattatschas (Lü) zu r. *plat*, Platte.

2015. Plazatsch (Mons, Stürv.) zu r. *plaz*, Platz.

2016. Plenač (Bondo); cf. 2013.

2017. Pleuncatscha (Vrin, Ruaun) zu r. *pleunca*, Halde.

2018. Pradatsch (Zuz, Vals, Filis., Tauf., Celer.), Prädaccia (Bondo); cf. 2009.

2019. Purtatscha (M.) zu *porta*, Thor.

2020. Puzatsch (Vrin) zu r. *puoz*, Pfütze.

2021. Quadratscha (Samaden, Andeer): cf. 1988.

2022. Ruinaç (Degen), Rovinatsch (Celer.) zu l *ruina*, *ruinare*.

2023. Runkalatsch (Malix), Runcalatsch (Razen) zu l. *runcale*, Rodung.

2024. Runcatsch (Vrin) zu l. *runcus*, Rodung.

2025. Ruvnacc (Soglio); cf. 2022.

2026. Salvatsches (Tauf.) zu l. *silvaticus*, wild.

2027. Sursasslatsch (Süs) = über dem gr. Felsen; l. *saxellaceum*.

2028. Il Şchavatsch (M.) zu l. *excavare*.

2029. Spinatsch (Silvapl., Waltensbg., Scanfs), Dornbusch; zu l. *spina*.

2030. Pleun Spundatscha (Präz) = Ebene an der grossen Halde; zu r. *spuonda*.

2031. Stablatschs (Fuldera) zu l. *stabulum*.

2032. Döss del hom sulvadi (Münster) = Rücken des wilden Mannes.

2033. Tabladatsch (St. M.) zu *tabulatum*; cf. § 118.

2034. Valteatscha (St. M.) = Thal der gr. Sennhütte; l. *attegia*.

2035. Tigiatscha (Tinz.) zu l. *attegia*; cf. 2034.

2036. Tobladacc (Soglio); cf. § 118.

2037. Tubladatsch (Samn.); cf. 2036.

2038. Valatschas (Scanfs), Vallatsch (Vals), Vallatscha (M., Zern.) zu *val*, Thal.

B) 9. l. -ĭtium, ĭcium.

I. In App.

§ 138. l. *-ĭcium* und *-ĭtium* haben im Rät. die gleichen Ergebnisse, nämlich

1) die volkstümliche Form *-itsch*, in der westl. von Albula das *-i* zu *ę* herabgestimmt werden kann (cf. *Gartn.* § 44);

2) die gelehrte Form *-izzi*, die nur in Lehnwörtern auftritt.

Beispiele:

ad 1) a) Subst.:

bannitsch, 4 rädriger Mistkarren, zu *benna*;
canvitsch, Hanfstengel, zu l. *cannabitius*;
garnitsch, oberl. *garnetsch*, Korn, zu r. *graun*.
ladritsch, Heuboden, zu r. *laitra*, Leiter.

panitscha (Oberl.), Hirsengraupe;
paletscha, Haut, — zu l. *pellis;*
b) Adj.:
aggravaditsch, lästig;
chiauditsch, schwül;
chiarnitsch, fleischig
diritsch, zähe;
ad 2) *urizzi, orizzi* (*E*), Gewitter;
güdizzi — l. *judicium;*
sbragizzi, Weinen, — zu *bargir.*

§ 139. L. *-itium* und *-icium* sind so selten im Rät. vertreten, dass sie verschiedenen Entstellungen unterworfen sind; cf. *Gartn.* § 95 *servitium.*

Häufiger findet sich das Fem. *-itia, icia;* vgl. über die verschiedenen Formen desselben *Gartn.* § 42 u. 200 *-itia.*

Beisp.: *autezza, otezza, altezia,* Höhe, — zu l. *altus;*
fortezza, fortezia, Festung;
stipezza, sehr steil, zu r. *stip.*

II. In Flurn.

§ 140. 2039. Arschitsch (Waltensbg.) zu *radix?*

2040. Urezzes (Schleins), Urezzas (Ardetz), Urezza (Saum.) zu r. *urezza,* steile Halde.

2041. Cavretscha (Brigels) zu *capra,* Ziege?

2042. Chalanditsch (Fettan) zu r. *calar,* herablassen.

2043. Chasalitsch (Campovasto) = l. **casalitius.*

2044. Chasalitschs (Zernez); cf. 2043.

2045. Diavolezza (Pontresina, Bondo) zu l. *diabolus.*

2046. Fortezza (Guarda), Furtezza (Süs).

2047. Grassitschs (Cierfs) — zu l. *crassus,* fett.

2048. Graviz (Süs) zu *grava,* Geröll.

2049. Manaditsches (Taufers) zu **menare,* führen.

2050. Mondaditsch (Schuls), Mundaditsch (Salux, Fettan, Malix, Zernez) zu *mundare,* reinigen.

2051. Mundaditschas (St. M., Schleins); cf. 2050.

2052. Planezzas (Waltensbg.) = Ebenen, l. **planitias.*

2053. Planezza (Mons), Pleun Planezias (Somvix) Planezas (Brigels); cf. 2052.

2054. Praditsch (Guarda) zu l. *pratum*.

B) 10. l. -osus.

I. In App.

§ 141. Dieses Suff. tritt meist unter der Form *-us*, *-uss*, fem. *-usa* oder *-uos*, *-uoss*, *-uosa* auf; im O.E. findet sich *-uks*, fem. *uzę*.

Es werden meist nur Adjektiva hiermit gebildet;
z. B. *carpus*, steinicht, — zu *crap:*
gravus, schwer, — zu *grev*;
lischnus, glatt. — zu *lischnar*, gleiten;
sassus, steinig, zu — l. *saxum*.

II. In Flurnamen.

§ 142. 2055. Erschiglious (Salux) zu l. *argilla*, Lehm.

2056. Bügliós (St. Mar.) zu r. *bügl*, Trog.

2057. Clarusa (Vrin), zu l. *corylus*, Haselstrauch.

2058. Craplusa (Zuz) zu r. *crap*, Stein.

2059. La Crappusa (Waltensbg.); cf. 2058.

2060. Derschalus (Brigels); cf. 2055.

2061. Gravúsa (Samn.) zu *grava*, Kies.

2062. Lavanos (Andeer) zu *lavin*. Lawine.

2063. Padrus (Fettan, Lufis) zu l. *petra*, Stein.

2064. Val padrusa (Brigels) = Steinthal.

2065. Pederusa (Samn.); cf. 2063.

2066. Ruinus (Präz) zu l. *ruina*.

2067. Plan da siblus (Fettan) = Sandboden.

2068. Spignusa (Vicos.), Spinus (Castasegn, Bondo) zu *spina*, Dorn.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XV.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN EINHEITEN IN ITALIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE

DER

DRAMATISCHEN EINHEITEN

IN

ITALIEN.

VON

DR. J. EBNER.

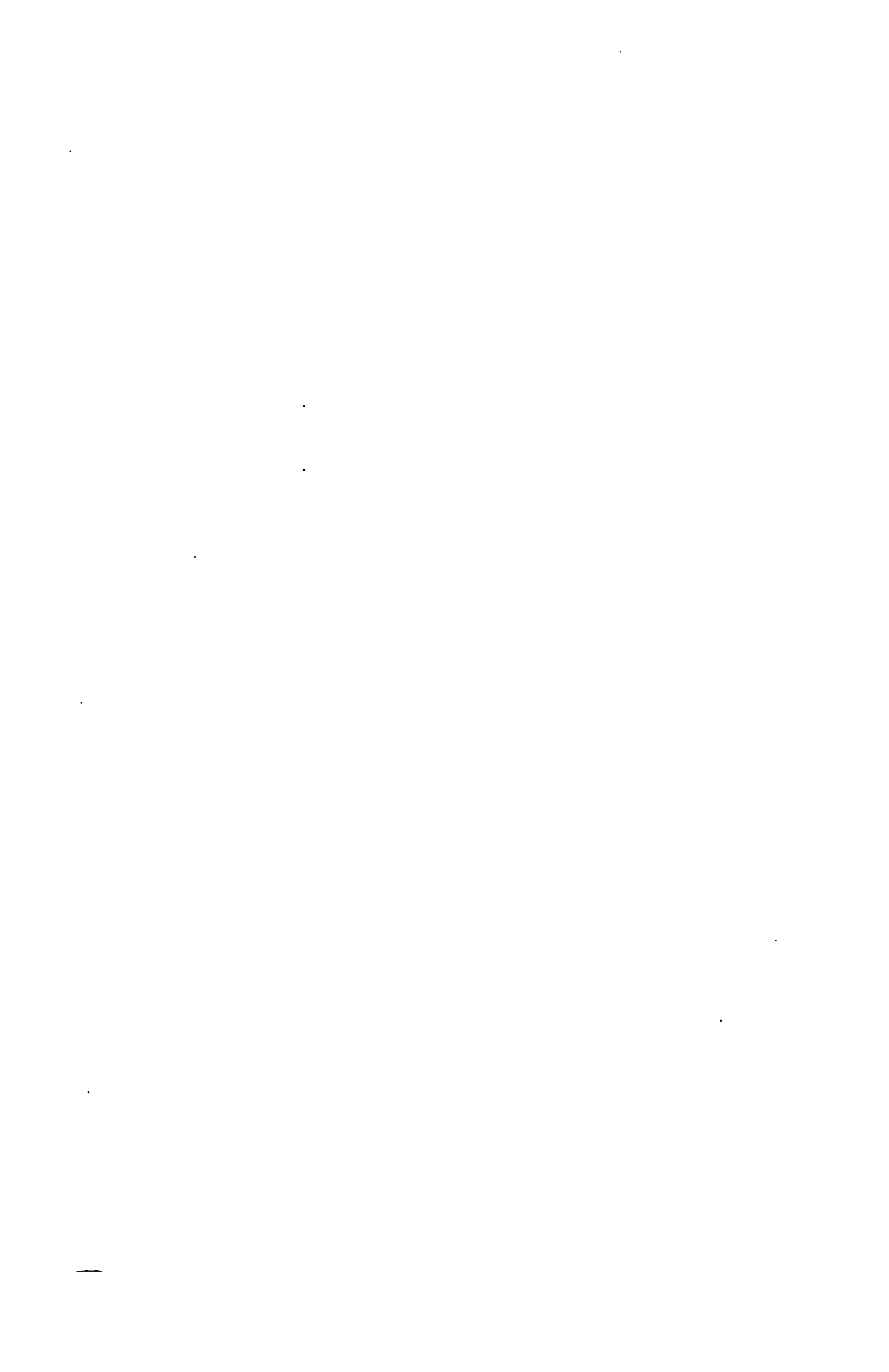
ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

Vorwort.

Es drängt mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen für die Anregung, die ich durch ihn zu vorliegendem Thema erhielt, sowie für die gütige Anleitung und thatkräftige Unterstützung, die er mir bei der Bearbeitung desselben wiederholt zuteil werden liess.

Besonderen Dank schulde ich auch der k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der k. Bibliothek in Berlin, der k. Universitätsbibliothek in Göttingen und nicht in letzter Linie der k. k. Hofbibliothek in Wien für die bereitwillige Ablassung der zur Ausführung vorliegender Arbeit benötigten Werke.

Der Verfasser.



Inhalt.

C. Die dramatische Dichtung in Italien vor Trissino.

Benützte Litteratur.

Allacci, Lione: Drammaturgia, 2ª ed., Venezia. 1755. 4°. [1])

Amicis, Vincenzo de: L'Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo. Pisa. 1871. 8° (desgl. in: Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. vol. II).

D'Ancona, Alessandro: Origini del Teatro Italiano. Sec. ediz., Torino. 1891. 2 vols. 8° (enthält zugleich im Append. II: Il Teatro Mantovano nel sec. XVI).

— —: Misteri e Sacre Rappresentazioni, in: Giorn. stor. della Lett. ital. 1889. XIV. 129 ff.

Andrieux, in: Rev. Encycl., Bd. XXII. Paris. 1824. 4°.

Anonymus: Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo (1543), in: Speroni's Opp. Vinegia. 1740. vol. IV. 8°.

Antoniewicz, P.: Joh. El. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn. 1887. 8°.

Aretino, Pietro: Opere, ed. Massimo Fabi, Milano. 1863. 8°.

Aristoteles: De Arte Poetica Liber (cum Commentariis, Griech. u. Lat.), ed. Gottfr. Hermann, Lipsiae. 1802. 8°.

—: Poetica (Griech. u. Lat.), ed. Fr. Ritter, Coloniae. 1839. 8°.

---

[1]) 1. Ausgabe Roma. 1666. 8°. Die 2. Ausgabe ist von einem Anonymus (nach Ottino u. Fumagalli I, 173 von Giov. Cendoni mit Hilfe des berühmten Apostolo Zeno, dann von P. F. Giov. degli Agostini) besorgt und sehr verändert und erweitert (cf. Stiefel, in: *Gröb. Z.* XV, 184).

Aristoteles: Über die Dichtkunst (Griech u. Deutsch), hgg. v. Susemihl, 1865. 2. Aufl. Leipzig. 1874. 8°.
—: Poetik übersetzt von Gomperz. Leipzig. 1897. 8°.
Averroës: Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis, Jac. Mantino Hispano Hebraeo Medico Interprete, in: Arist. Opp. Vol. I. Pars III. Venetiis. 1574. 8°.
—: dasselbe, ed. Fridericus Heidenhain, in: Jahrbüch. f. class. Philol., hgg. v. Dr. Alfred Fleckeisen. Supplem. Bd. XVII. Leipzig. 1889. 8°.
Bahlmann, P.: Die epischen Komödien und Tragödien des Mittelalters, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1893. X, 463—470.
— —: Die lateinischen Dramen der Italiener im 14. und 15. Jahrhundert, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1894. XI.
— —: Die Erneuerer des antiken Dramas und ihre ersten dramatischen Versuche, 1314—1478. Münster. 1896. 8°.
Baret, Eugène: Espagne et Provence. Paris. 1857. 8°.
Barotti, Giannandrea: Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi; ediz. sec., Ferrara. 1793—93. 2 vols. 4°.
Barthélemy St.-Hilaire: Poëtique d'Aristote. Paris. 1858. 8°.
Bartholomaeis, Vincenzo de: Di alcune antiche rappresentazioni Italiane, in: Studj di Filologia Romanza. 1893. VI. 161—228.
Béraneck, Jules: Sénèque et Hardy. Diss. Leipzig. 1890. 8°.
Bernays, Jakob: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin. 1880. 8°.
Bilancini, Pietro: Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI. Aquila. 1890. 8°.
Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin. 1886. 8°.
— —: Das Epos der Renaissance, in: Geiger's Vierteljahrsschrift für Kultur u. Litteratur der Renaissance. Leipzig. 1887. 8°. (Bd. I, 187 ff.)

Bouterweck, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen. 1801—19. 11 Bde. 8°.

Bozzelli: Della imitazione tragica presso gli Antichi e presso i Moderni. Lugano. 1837. 3 vols. 8°.

Brantôme, Pierre de Bourdeille: Œuvres Complètes, ed. Buchon. Paris. 1839. 2 vols. 4°.

Breitinger, H.: Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève. 1879. 8°. 2e éd. 1895. 8°. (Mit 2 Nachträgen, in: Rev. crit. 1879 u. in: Herr. Arch. 1880.)

Buonamici, Francesco: Discorsi Poetici in difesa d'Aristotile. Fiorenza. 1597. 8°.

Cavalcanti, Bartolomeo: La Retorica. Vinegia. 1559. fol.

Chassang, A.: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle. Paris. 1852. 8°.

Ciampolini, Ermanno: La prima Tragedia regolare della Letteratura Italiana, in: Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze etc. Tomo XXIII. Lucca. 1884. 8°.

Crescimbeni, Giov. Mario: Dell' Istoria della Volgar Poesia. Venezia. 1730. 6 vols. 4°.

Croce, Benedetto: I Teatri di Napoli, Secolo XV—XVIII, in: Archivio Storico per le Provincie Napoletane. Napoli. 1889. Bd. XIV; 1890. Bd. XV. 8°.

Cueba, Juan de la: Egemplar Poetico o Arte Poetica Española (1580), in: Parnaso Español, ed. Juan Jos. Lopez de Sedano. Tomo VIII. Madrid. 1774. 8°.

Dannheisser, E.: Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich, in: Z. f. frz. Sprache u. Litt. 1892. XIV, 1 ff.

Decio da Horte (Orte), Antonio: Acripanda, Tragedia, in: Teat. ital. ant. vol. IX. s. l. s. a. 8°.

Denores, Jason: Poetica. Padova. 1588. 4°.

— —: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte poetica Interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Dolce, Lodovico: Marianna, Tragedia. Vinegia. 1565. 8° [1]).

---

[1]) Bei Klein, *Der Chor* etc., p. XII, heisst es irrtümlicher Weise: 1555.

Dolce, Lodovico: Le Tragedie (Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba); sec. ed., Venetia. 1566. 8°.

Donatus, Aelius et Eugraphius: P. Terentii Comœdiae cum Commentariis, ed. R. Klotz. Lipsiae. 1838—1840. 2 vols. 8°.

Du Méril, Édélestand: Origines latines du théâtre moderne. Paris. 1849. 8°.

— —: Histoire de la Comédie. Paris. 1864. 8°.

Ebert, Ad.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.

— —: Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig. 1874—80. 2 Bde. 8°.

Egger, E.: Essai sur l'Histoire de la Critiqué chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote. Paris. 1849. 8°.

— —: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8°.

Emiliani-Giudici, Paolo: Storia della letteratura italiana. sec. ed. Firenze. 1855. 2 vols. 8°.

— —: Storia del Teatro in Italia. Milano e Torino. 1860. 2 vols. 8°.

Equicola: Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare. Milano. 1541. 8°.

Euanthius et Donatus: Commentum de Comœdia, rec. Reifferscheid, in: Index Schol. in Univ. Litt. Vratislaviensi. 1874—75. 4°.

Feit, P.: Sophonisbe, Trag. v. Giov. Giorgio Trissino, eingel. u. übers.; Progr. Lübeck. 1888. 4°.

Fioretti, Giovanni: Gli Umanisti e lo studio del latino e del greco nel sec. XV. in Italia. Verona. 1881. 8°.

Flechsig, Eduard: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Diss. [Leipzig]. Dresden. I. Teil. 1894. 8°.

Fontanini, Giusto: Biblioteca dell' Eloquenza Italiana con le Annotazioni del Signor Apostolo Zeno. Venezia. 1753. 2 vols. 4°.

Fontenelle: Réflexions sur la Poétique. (Œuvr. t. III e.) Paris. 1790. 8°.

Galfridus de Vinosalvo: Ars Poetica (ca. 1240), ed. Polycarp Leyser. Helmstadii. 1744. 8°.

Geiger, Ludwig: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin. 1882. 8°.

Gelli, Giov. Batista: Opere, ed. Agenore Gelli, Firenze. 1855. 8°.

— —: La Sporta, Commedia. Firenze. 1593. 8°.

Genuensis, Joannes (Joan. de Janua): Catholicon. Parisiis. 1506. fol.

Ghinzoni, P.: Alcune rappresentazioni in Italia nel secolo XV, in: Arch. stor. lombardo, 2ª ser. X, 958—967.

Ginguené, P. L.: Histoire Littéraire d'Italie. Paris. 1810—23. 10 vols. 8°.

Giraldi, Giovambattista — Cinthio: Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di altre maniere di Poesie. Vinecia. 1554. 4°.

— —: Dasselbe unter dem Titel: De' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti, in: Biblioteca rara, ed. Daelli. Vol. LII, Parte I u. II. Milano. 1864. 8°.[1])

Girardin, St.-Marc: Cours de littérature dramatique. 4e ed., Paris. 1852. 4 vols. 8°.

Graesse, Theod.: Lehrbuch einer allgemeinen Litterärgeschichte. Dresden. 1837—58. 8 Teile. 8°.

Graf, Arturo: Studii Drammatici. Roma. 1878. 8°.

Gratarolo, Bongianni: Astianatte, Tragedia, in: Teat. ital., tom. II. Verona. 1723. 8°.

Groto, Luigi: La Dalida, Tragedia nova, nuovamente stampata. Venetia. 1583. 12°.

— —: La Hadriana, Tragedia, nuovamente ristampata e ricorretta. Venetia. 1612. 8° (zusammen mit Isac, (Rappresentazione) und Dalida).

Hartmann, Gottfried: Merope im italienischen und französischen Drama. (Münch. Beiträge, Heft IV.) Erlangen u. Leipzig. 1892. 8°.

---

[1]) Die Angabe Klein's (*Der Chor* etc., p. XIII): „ed. G. B. Pigna" beruht auf einem Missverständnisse der Titelangabe, wo als Zusatz steht: Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna.

Hartung, J. A.: Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg u. Gotha. 1845. 8°.

Heiberg, J. L.: Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek. (XVI. Beiheft zum Centralbl. f. Bibliotheksw.) Leipzig. 1896. 8°.

Heumer: Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung. Progr. Linz. 1897. 8°.

Hoefer-Didot: Nouvelle Bibliographie générale. Paris. 1862—65. 45 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. Luc. Mueller. Lipsiae. 1886.

Ingegneri, Angelo: Della Poesia Rappresentativa e del Modo di Rappresentare in favole sceniche. Ferrara. 1598. 4°.

Isidorus Hispaliensis: Opera. Matriti. 1778. 2 vols. fol.

Klein, Friedr.: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. (Münch. Beitr., Heft XII.) Erlangen und Leipzig. 1897. 8°.

Koch, Max: Skakespeare. Stuttgart (Cotta). s. a. 8°.

Körting, Gustav: Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien. (Gesch. d. Litt. Ital., Bd. III.) Leipzig. 1884. 8°.

Kühr, K.: Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama. Progr. Landskron. 1877. 8°.

La Mesnardière, Jules de: La Poëtique. Paris. 1640. 4°.

Lasinio, Fausto: Il Commento Medio di Averroe alla Poetica die Aristotele. Pisa. 1872. fol.

Leo, Friedr.: Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie. Berlin. 1895. 8°.

Lessing: Hamburgische Dramaturgie, hgg. mit Einleitung und Anmerkungen von F. Schröter u. R. Thiele, Halle. 1877. 8°.

Liber glossarum, Artikel: De Comœdia et Tragœdia, abgedr. v. Usener, in: Rhein. Mus. f. Phil. N. F. XXVIII, 418 ff.

Lionardi, Alessandro: Dialogi della Inventione Poetica. Venetia. 1554. 4°.

Lombardi, Eliodoro: La Tragedia italiana nel Cinquecento, in: Propugnatore, t. XVIII, 202 ff. Bologna. 1885. 8°.[1]

Magnin, Charles: De la mise en scène chez les Anciens, in: Rev. des deux Mondes, tome IV, 222 ff. Bruxelles. 1840. 8°.

Manfredi, Mutio: La Semiramis, Tragedia. Bergamo. 1593. 4°.

Manzoni, Alessandro: Opere. Firenze. 1828. 2 vols. 8°.

Marmontel: Éléments de Littérature, in: Œuv. Compl. Paris. 1787. 8°. (Bd. V—X.)

Mazzoni, Jacopo: Della Difesa della Comedia di Dante. Cesena. 1587. 2 vols. 4°.

Mazzoni, Guido: Opere di Rucellai. Bologna. 1887. 8°.

— —: Noterelle su Giov. Rucellai, in: Propugnatore, XXIII. N. S. vol. III. Bologna. 1890. 8°.

Mazzuchelli, Giammaria: Gli scrittori d'Italia. Brescia. 1753—68. 2 vols. in 6 part. 4°.

Meier, Konrad: Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy, Scudéry. Diss. Zwickau. 1891. 4°.

Metastasio, Pietro: Opere. Parigi. 1782. 12 vols. 4°.

Mézières, Alfred: Introduction à la Dramaturgie de Hambourg par Lessing, trad. en franç. p. Ed. de Suckau. Paris. 1869. 8°.

Moeller, G. H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Diss. [München]. Ulm. 1888. 8°.

— —: Kleopatrastudien, in: Blätt. f. d. bayr. Realschulwesen, IX, 76 ff. München. 1889. 8°.

Morandi, Luigi: Le Unità Drammatiche, in dessen Schrift: Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire. (Antologia della nostra critica letteratura moderna.) Città di Castello. 1887. 8°.

Morsolin, Bernardo: Giangiorgio Trissino. Sec. ed. Firenze. 1894. 8°.

Muratori, Lodovico Antonio: Della perfetta poesia italiana. Opp. Minori III, IV. Napoli. 1757. fol.

[1]) Nicht 1855, wie es bei Klein, *Der Chor* etc., p. XV heisst.

Mussato, Albertino: Opere, ed. Muratori, Rer. Ital. Scriptores, tom. X. Mediolani. 1727. fol.

Mutio, Justinopolitano: Rime diverse. Tre libri di Arte Poetica. Vinegia. 1551. 8°.

Nisard, Charles: Les Gladiateurs de la République des Lettres. Paris. 1860. 2 vols. 8°.

Niscia, G. di: La Gerusalemme Conquistata e L'Arte Poetica di T. Tasso, in: Propugnatore vol. XXII, N. S. tom. II, Parte I u. II. Bologna. 1889. 8°.

Nisieli, Udeno: Proginnasmi Poetici. Firenze. 5 vols. 1620–1639. 8°.

Novati, F.: Nuovi Studi su Albertino Mussato, in: Giorn. stor. d. lett. ital. VI, VII, VIII. Torino. 1885—87. 8°.

Ottino, G. e Fumagalli, G.: Biblioteca bibliographica italica. vol. I. Roma. 1889. 8°. vol. II. Torino. 1895. 8°.

Ovidio, Francesco d': Due Tragedie del Cinquecento (L'Edipo dell' Anguillara e il Torrismondo del Tasso. 1868, ined.), in des Verfassers Saggi Critici (p. 272 ff.). Napoli. 1878. 8°.

Paccius, Alexander: Aristotelis Poetica in Latinum Conuersa. s. l. 1536. 8°.

Parthenius Spilimbergius, Bernardinus: De Poetica Imitazione Libri Quinque. Venetiis. 1565. 8°.[1])

Peiper, Rudolf: Die profane Komödie des Mittelalters, in: Arch. f. Litteraturgeschichte, hgg. v. Schnorr von Carolsfeld. Bd. V. Leipzig. 1876. 8°.

Pinciano, Alonso Lopez: Philosophia Antigua Poetica. Madrid. 1596. 4°.

Pontanus, Jacobus: Poeticarum Institutionum Libri Tres. Ingolstadii. 1594. 8°.

Quadrio, Francesco Saverio: Della storia e della ragione d'ogni Poesia. Milano. 1743. 5 vols. 4°.

Rapp, Moritz: Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst. Tübingen. 1862. 8°.

---

[1]) Ausgabe in italienischer Sprache, Vinegia. 1560. 4°. (Fontanini, *Bibl. dell' Eloq.* I, 230.)

Raumer: Über die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältnis zu den neueren Dramatikern, in: Abhandl. d. hist. phil. Klasse d. k. Akad. d. Wissensch. in Berlin. 1828. 4°.

Renan, Ernest: Averroës et l'Averroïsme. Paris 1852. 8°.

Ricchi, Agostino — da Lucca: Comedia intitolata I tre Tiranni. Vinegia. 1533. 8°.

Riccoboni, Louis: Histoire du théâtre italien. Paris. 1728—31. 2 vols. 8°.

— —: Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris. 1738. 8°.

Riccobonus, Antonius: Poetica Aristotelis Latine Conversa. Patavii. 1587. 4°.

— —: Compendivm Artis Poeticae Aristotelis, ad vsvm conficiendorvm Poematvm. Patavii. 1591. 4°.

Rogivue, Henry: Appréciation de la théorie des trois unités. Diss. Jena. 1872. 8°.

Rossi, Vettorio: Letteratura italiana dal 1540—1690, in: Krit. Jahresber. etc., hgg. v. Vollmöller. 1890. I. 507—526.

— —: Kritik von Bilancini's Giraldi etc., in: Giorn. stor. d. lett. it. XV. 440 ff. Torino. 1890. 8°.

— —: Battista Guarini ed il Pastor Fido. Torino. 1886. 8°.

Rucellai, Giovanni: Opere, ed. Guido Mazzoni. Bologna. 1887. 8°.

Ruth, E.: Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig. 1844. 2 Bde. 8°.

Salviati, Leonardo: Prose inedite, ed. Luigi Manzoni, in: Scelta di Curios. Lett., Bd. CXXIX. Bologna. 1873. 8°.

Sanctis, Francesco de: Storia della letteratura italiana. Napoli. 1870. 2 vols. 8°.

Schack, Adolf Friedrich v.: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Berlin. 1854. 3 Bde. 8°.

Schio, Giovanni da: Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi. Padova. 1858. 8°.

Schlegel, August Wilhelm von: Über dramatische

Kunst und Litteratur. 2. Ausg. Heidelberg. 1817. 2 Bde. 8°.

Schwabe, C.: Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides, in: Jahresber. der städt. Realsch. Crefeld. 1878. 4°.

Segni, Bernardo: Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco. Firenze. 1549. 4°.

Sidney, Sir Philip: Deffence of Poetry (1595). London. 1787. 8°.

— —: Dasselbe in Arber's Reprints. London. 1868. 8°.

Signorelli, Pietro Napoli: Storia Critica de' teatri antichi e moderni. Napoli. 1787. 6 vols. 8°.

Simone Brouwer, F. de: Intorno alla unità di luogo nella Rosimunda del Rucellai, in: Rassegna bibl. della lett. it. 1893. I, 246 f.

Solerti, Angelo e Lanza, Domenico: Il Teatro Ferrarese nella seconda metà del secolo XVI, in: Giorn. stor. d. Lett. it. XVIII, (148 ff.). Torino. 1891. 8°.

Souriau, Maurice: De la Convention dans la Tragédie Classique et dans le Drame Romantique. Paris. 1885. 8°.

Speroni, Sperone: Canace, Tragedia, in: Opere. Venezia. 1740. 5 Bde. 4°. (Vol. IV.)

— —: Dialoghi. Vinegia. 1552. 8°.

Stahr, A.: Die Poetik des Aristoteles. Stuttgart. 1860. 8°.

Summo, Faustino: Due Discorsi. Vicenza. 1601. 4°.

Suetonius, Tranq.: De Grammaticis et Rhetoribus libelli, rec. Fridr. Osannus. Gissae. 1854. 8°.

Suringar, W. H. D.: Dido, Tragœdia ex segmentis priorum librorum Aeneidos composita ab auctore incerto. Lugd. Batav. 1880. 8°.

Susemihl: Zur Literatur von Aristoteles' Poetik, in: Jahn's Jahrb. 1862, LXXXV, 317 ff., 395 ff.; 1867, XCV, 159 ff., 221 ff., 827 ff.; 1872, CV, 317 ff.

Tasso, Bernardo: Ragionamento della Poesia. Vinegia. 1562. 4°.

Tasso, Torquato: Discorsi dell' Arte Poetica et in particolare del Poema Heroico; aggiunt. Le Lettere Poetiche. Venetia. 1587. 8°.

Tasso, Torquato: Il Re Torrismondo, in: Opere, ed. Gio. Rosini. vol. II. Pisa. 1821. 8°.

Tieck, Ludwig: Dramaturgische Blätter, in: Kritische Schriften, III u. IV. Leipzig. 1852. 8°.

Tiraboschi, Girolamo: Storia della Letteratura italiana. Milano. 1833. 12 vols. 8°.

Torelli, Pomponio, Conte di Montechiarugolo: Tragedie. Parma. 1605. 8°.

Tréverret, A. de: L'Italie au XVIe siècle. Paris. 1877—79. 2 vols. 8°.

Trissino, Giov. Giorgio: La Sophonisba. Vicenza. 1729. 4°.

— —: Tutte le Opere. Verona. 1729. 2 vols. 4°.

Ulrici, Hermann: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. Berlin. 1835. 2 Bde. 8°.

Varchi, Benedetto: Lezioni. Fiorenza. 1590. 8°.

— —: L'Ercolano, ed. Pietro dal Rio. Firenze. 1846. 8°.

Verardi Caroli Cesenatis Cubicularij Pontificij in historiam Beticam ad. R. P. Raphaelem Riarium S. Georgij Diaconum Cardinalem. s. l. s. a. [1492]. 4°.

— — — — —: in Fernandum seruatum ad. R. P. Petrum Mendozam Archiepiscopum Toletanum hispaniarum Primatum: ac S. R. E. Cardinalem Prefatio. s. l. s. a. [1492 od. 1493]. 4°.
(In einem Bande mit der Historia Betica.)

Verati (i due) (Pseudon. f. Guarini): Compendio della Poesia Tragicommedia. Venetia. 1601. 4°.

Welker, Friedr. Gottlieb: Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos etc. Darmstadt. 1824. 8°.

Wendriner, Riccardo: Il Ruffiano del Dolce e la Piovana del Ruzante, in: Giorn. stor. d. lett. ital. XIV (254 ff. XV, 312 f.). Torino. 1889. 1890. 8°.

Westphal: Prolegomena zu Aeschylus Tragödien. Leipzig. 1869. 8°.

Anm. 1. Folgende von dem Verfasser benutzte Werke sind in der obigen Liste nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor* etc., p. IX ff. aufgeführt sind: Arnaud, *Theor.*

Dram.; D'Aubignac, *Pratique*; Benius, *Comment.*; Bernhardy, *Grundriss;* Butcher, *Arist.'s Theor.*; Canello, *Stor. della lett. it.*; Casteluetro, *Poetica*; Charisius, *Art. grammat. lib.* V; Christ, *Gesch. d. griech. Litt.*; Cloetta, *Beiträge*; Cosack, *Materialien*; Creizenach, *Gesch. d. n. Dram.*; Dacier, *Poët. d'Arist.*; Daniello, *Poetica*; Diomedes, *Art. grammat. lib.* III; Faguet, *La Trag. franç. au XVIe s.*; Freytag, *Techn. d. Dram.*; Fries, *Montchrest.'s Sophonisbe*; Garlandia, *Synon.*; Gaspary, *Gesch. d. it. Litt.*; Gebhart, *Les Orig. de la Ren.*; Immisch, *Z. arist. Poet.*; Jourdain, *Recherche*; Keil, *Grammat. lat.*; Klein, *Gesch. d. Dram.*; La Fresnaye, *Art Poét., ed. Pellissier*; Leimbach, *Das Papiasfragm.*; Lemaître, *Corn. et la Poét. d'Arist.*; Madius u. Lombardus, *Explicationes*; Martelli, *Tullia*; Minturno, *Poetica*; Morf, *Die frz. Litterat.* etc., in: *Z. f. frz. Spr.*; Müller, *Gesch. der Theor. d. Kunst*; Öhmichen, *Bühnenwesen*; Otto, *Silvanire*; Patin, *Étud. sur les Trag. Grecs*; Patrici, *Della Poetica*; Piccolomini, *Annotationi*; Pigna, *Romanzi*; Placidus, *Glossae*; Priscianus, *Institut. grammat. libri* XVIII; Quosseck, *Sidney's Defence*; Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* und *Die röm. Trag.*; Robert, *Poét. de Racine*; Robortellus; *Arist. Poetica*; Rosenbauer, *Die poet. Theorien der Plejade*; Sainte-Beuve, *Tableau hist.*; Scaliger, *Poetices*; Teichmüller, *Beitr. z. Erklär. d. Poet.*; Varro, *De Lingua Latina*; Victorinus, *Ars grammatica*; Victorius, *Commentarii*; Vida, *De Arte Poetica*; Viperanus, *De Poetica*; Voigt, *Wiederbelebung*; Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke.*

Anm. 2. Unerreichbar waren dem Verfasser, ausser den im Texte besonders angegebenen Werken: Vincentius Bellovacensis, *Speculum doctrinale.* — Canello, *Saggi di critica letteraria.* Bologna. 1877. — Canonica, G., *Merope nella storia del teatro tragico.* Mil. 1893. (Cf. *Giorn. stor.* XXII, 236 ff.) — Cooper-Walker, *An Historical and Critical Essay on the Revival of the Drama in Italy.* Edinb. 1805. — Farsetti, *Catalogo di commedie italiane.* Venet. 1776. — Feit, *Sophonisbe in Sage und Dichtung.* Lübeck. 1888. — Fornaciari, *La letteratura italiana.* Firenze. 1885. — Gaspary, *Storia della letteratura italiana, trad. dal tedesco da Nicola Zingarelli e da Vittorio Rossi.* Torrino. 1887—91. (Nach Ottino u. Fumagalli, l. c. II, 121, bietet diese Übersetzung reichere litterarische Angaben als das Original.) — Solerti, *Rappresentazioni di poeti nel secolo* XVI. 1890. 8°.

Einleitung.

Das dramatische Gesetz der drei Einheiten ist seit dem 16. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher und oft erregter Erörterungen gewesen. Stimmen für und wider diese sogenannten Aristotelischen Regeln sind in allen Ländern laut geworden, in denen es eine dramatische Litteratur gibt, bis schliesslich der nach Freiheit ringende dichterische Geist diese drückenden Fesseln abgestreift hat.

In der Zeit der Herrschaft der Regeln, wie wir die drei Einheiten der Kürze wegen nennen wollen, kümmerten Dichter und Gelehrte sich wenig um ihre Herkunft; sie galten eben als *Aristotelische Gesetze.* Erst in unserer Zeit, die diesen Regeln unbefangen und vorurteilsfrei gegenübersteht, hat man angefangen, sich nach ihrer Entwicklungsgeschichte umzusehen.

Vor allem zog natürlich in Frankreich die Entwicklung der Einheiten die Aufmerksamkeit auf sich, da sie im französischen Drama ihre höchste Ausbildung und Blüte erreichten.

Abgesehen von den zahlreichen Litteraturgeschichten, in denen naturgemäss unsern Regeln gebührende Beachtung geschenkt wird, hat zunächst Egger[1]) (1869) in der ihm eigenen klaren Weise, wenn auch nur vorübergehend die Ge-

---

[1]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

schichte der Einheiten in Frankreich behandelt. Weniger eine Geschichte, als vielmehr eine Verherrlichung der genannten Regeln sind die sehr oberflächlichen Ausführungen Rogivue's[1]) (1872) zu nennen, der in seiner Voreingenommenheit für das sogenannte klassische Drama der Franzosen zu ganz schiefen und heutzutage geradezu lächerlichen Urteilen kommt.[2]) Viel objektiver urteilt Kühr[3]) (1877), obwohl auch er „nichts wesentliches Neues bringt".[4]) Unsere volle Beachtung hingegen verdient Breitinger's Schriftchen[5]) über die Einheiten (1879). Breitinger hat zwar nicht, wie ein Anonymus meint,[6]) die Ansicht umgestossen, „als hätten die Franzosen um das Jahr 1630 unter dem Einflusse von Chapelain zuerst das sogenannte aristotelische Gesetz von den drei Einheiten festgestellt und angenommen"[7]) — denn vor ihm hat schon Egger auf Italien, als das Land der Entstehung dieser Regeln hingewiesen —, doch gebührt ihm das Verdienst, zuerst eine gedrängte Übersicht über die Gesamtentwicklung des Gesetzes der Einheiten in den westeuropäischen Litteraturen gegeben zu haben. In klarer und sachlicher Weise bespricht ferner Arnaud (1888) die Einheiten im französischen Drama,[8]) mit besonderer Rücksicht auf D'Aubignac's *Pratique*, und wirft dabei auch interessante Rückblicke auf die Quellen, aus denen die Franzosen ihre Theorien geschöpft haben.[9]) Eine „treffliche, literarhistorische Untersuchung"[10])

---

[1]) *Appréciation* etc. Jena. 1872.

[2]) Unter anderm behauptet er allen Ernstes, dass das französische Drama den Vergleich mit dem griechischen nicht zu scheuen brauche. (*Appréciation*. p. 35.)

[3]) *Verlauf des Streites um die drei Einheiten etc.*

[4]) Hölscher, in *Herr. Arch.* 1878, LIX. 475.

[5]) *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, mit zwei Nachträgen, in *Rev. crit.* 1879, VIII, 478f. u. *Herr. Arch.* 1880, LXIII. 127.

[6]) *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 466.

[7]) Baret, *Espagne et Provence*, p. 234. behauptet, dass D'Aubignac die Regeln von den Einheiten erfunden habe.

[8]) *Théor. dram.*, p. 124 ff.

[9]) Siehe unten, p. 3f.

[10]) Speyer, in *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 456.

über die Entstehung des Gesetzes der Einheiten in Frankreich und über den Kampf um dieselben zur Zeit Mairet's hat Otto (1890) in der Vorrede seiner Ausgabe von Mairet's *Silvanire* geliefert,[1]) während Dannheisser (1892) eine willkommene Ergänzung zu Otto's Ausführungen bietet und die drei Einheiten in der klassischen Periode in Frankreich klar und erschöpfend behandelt.[2])

Nicht in derselben gründlichen Weise sind wir über die Entwicklung der Einheiten in Italien unterrichtet, obwohl gerade dieses Land als Ausgangspunkt dieser Regeln unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss.

Mit der Geschichte der Einheiten in Italien hat sich, wie schon oben angedeutet, zuerst Egger (1869) in etwas allgemein gehaltenen Ausführungen befasst und schon auf Averroës und einige italienische Theoretiker und Kommentatoren der Poetik des Aristoteles hingewiesen, aus denen die Franzosen ihre erste Kenntnis der Regeln von den Einheiten geschöpft haben.[3]) Breitinger (1879) hat dann die Entwicklung dieser Regeln bei einigen italienischen Aristoteles-Kommentatoren und Kunsttheoretikern verfolgt[4]) und auch, wie schon erwähnt, über die Geschichte der Einheiten in Spanien und England (sowie in Deutschland) eine dankenswerte Übersicht gegeben. Doch bietet er, speziell in Bezug auf Italien, weder Erschöpfendes, noch stützt er sich stets auf zuverlässige Gewährsmänner. Auch Morandi (1887) gibt in seiner sehr anregenden Studie eine gedrängte Übersicht über die dramatischen Einheiten in Italien, Frankreich, Spanien und England.[5]) Arnaud (1888) erwähnt ebenfalls, wie schon

---

[1]) *Silvanire*. Vorrede. — Cf. Dannheisser, *Litbl.* 1891, p. 55 ff. und *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892, XIV, 1 f.; Heller, *Fr.-Gall.* 1891, VIII, 17 f.; Mahrenholtz, *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1891, XIII, 57. — *Giorn. stor.* 1892, XVII, 167.

[2]) *Zur Geschichte der Einheiten* etc. in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892. XIV, 1 ff.

[3]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

[4]) *Les Unités* etc., p. 4 ff.

[5]) *Le Unità Drammatiche*, p. 169 ff., Anm.

angedeutet, einige italienische Poetiken als Quellen der französischen Theoretiker.[1] Zu Breitinger und Morandi bietet Otto in der schon erwähnten Vorrede seiner Ausgabe der *Silvanire* (1890) in Bezug auf Italien eine vortreffliche Ergänzung.[2] Aber auch Otto, der übrigens Vollständigkeit nicht anstrebt,[3] hat noch manches für die Entwicklung der Einheiten in Italien wichtige Werk übersehen; man muss ferner bedauern, dass er zu wenig Gewicht auf die Meinungsverschiedenheit legt, die hinsichtlich der Zeiteinheit zwischen den Aristoteles-Kommentatoren einerseits, den Kunsttheoretikern und den Dichtern andererseits besteht, wie das auch bereits von Speyer[4]) hervorgehoben worden ist.

Wenn nun der Verfasser der vorliegenden Schrift es unternimmt, mit einer neuen Untersuchung der angeregten Frage vor die Öffentlichkeit zu treten, so hofft er, nicht nur die Lücken der Vorarbeiten auszufüllen, sondern auch die von Egger[5]) nur kurz angedeutete Vorgeschichte der drei Einheiten eingehend darzustellen und endlich an der Hand der bedeutenderen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts zu zeigen, wie jene Regeln in der dichterischen Praxis durchgeführt wurden.

Allerdings musste auf absolute Vollständigkeit verzichtet werden, da dem Verfasser einzelne wichtige italienische Werke, die jeweils besonders genannt werden sollen, trotz Nachfrage auf den grösseren deutschen Bibliotheken (sowie der k. k. Hofbibliothek in Wien) nicht zugänglich waren, und da ferner das zu bewältigende Material ein so umfangreiches war, dass nur die hervorragenderen Erscheinungen der italienischen Tragödie herausgegriffen werden konnten. Wie weit das Gesetz der drei Einheiten in der

---

[1]) *Théor. Dram.*, 124 ff.

[2]) *Silvanire*, Vorrede, p. XVI ff.

[3]) *Silvanire*, Vorrede, p. XXVI.

[4]) *Herr. Arch.* 1891. LXXXVI, 457.

[5]) *L'Hellénisme* I. 338.

italienischen Komödie beobachtet ist, muss einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.[1])

---

[1]) Ausser den oben erwähnten, speziell die Geschichte der Einheiten berücksichtigenden Werken seien noch einige zu ihrer Zeit bedeutsame Schriften erwähnt, z. B. Corneille, *Discours sur les trois Unités*, Voltaire, *Lettre à l'Académie*, Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777). Manzoni, *Prefazione* zu *Carmagnola* und *Lettre à M. C.* (*Chauvet*), V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1827) u. a., welche aber als Streitschriften für unsern Zweck ohne besonderes Interesse sind (cf. Morandi, l. c., p. 156 ff.).

I. Vorgeschichte der Einheiten in Italien.

A. Die Poetik des Aristoteles.

Das Gesetz der drei Einheiten wird bekanntlich auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgeführt, ein Werk, welches nur in sehr unvollständiger und verderbter Form [1]) auf uns gekommen ist. [2]) Trotzdem behauptet diese Schrift und speziell

---

[1]) Schon im 16. Jahrhundert waren sich einige Kritiker darüber klar, wie verschiedene Äusserungen Robortellus' (*Poetic.*, p. 4) und Castelvetro's (*Widmung an Maximil. II.* und *Kommentar, p. 3 u. passim*) beweisen; vgl. Canello, *Storia* etc., p. 305 f. (siehe unten, p. 40, Anm. 6), ferner Di Niscia, *La Gerus. Conquist.* etc., in: *Propugn.* XXII, N. S. vol. II, Parte II, 106. Pomponio Torelli, der bekannte Verfasser der *Merope* (siehe unten p. 144 f.) nennt die Poetik des Aristoteles „*una Operetta imperfetta e lacera*" (*Merope, Widm.*, p. 2). Ähnlich drückt sich der Spanier Lopez Pinciano (*Philosophia antig. poet.* 1596) aus: „*Sus commentadores ... fueron faltos como lo fue el texto que commentaron*". (*Philos. ant., Al Lector.*).

[2]) Die Frage, ob wir es in dem uns erhaltenen Werkchen: *Περὶ ποιητικῆς* mit einem Entwurfe des Aristoteles oder mit einem von fremder Hand gefertigten Auszuge eines verloren gegangenen aristotelischen Werkes zu thun haben, ist schon häufig Gegenstand eingehender, ja erregter Erörterungen gewesen. Nähere Angaben hierüber finden sich in den einschlägigen Schriften von Gottfried Hermann, *Aristot. de Arte Poet. Lib.* 1802, von Raumer, *Über die Poetik des Arist.* etc. 1828, Ritter, *Aristot. Poetica* 1839, Hartung, *Lehren der Alten über die Dichtkunst* etc. 1845, Egger, *Essai sur l'Hist. de la Crit.* etc. 1849, Stahr, *Poetik d. Arist.* 1860, Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst* 1865, und *Zur Litt. v. Arist. Poet.* 1862, 1867, Freytag, *Die Technik des Dramas* 1863, Teichmüller, *Beiträge z. Erkl. d. Poet. d. Arist.* 1867, Westphal, *Proleg. zu Aesch. Trag.* 1869, Schwabe, *Aristoph. u. Aristot. als Kritiker des Eurip.* 1878, Butcher, *Arist.'s Theor.* 1895, Immisch, *Zur arist. Poetik* 1896 u. a.

der Abschnitt über die Tragödie auch heute noch seinen vollen Wert. Schon Lessing war der Meinung, dass die Tragödie „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ [1]) Ähnlich drückt sich Barthélemy St.-Hilaire aus, wenn er in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Poetik (1858) sagt, dass trotz der 2000 Jahre und der Verderbtheit des Textes die Poetik, richtig studiert, noch immer als Kodex des guten Geschmackes gelten könne.[2]) Auch Bernays ist der Meinung, dass der Wert der Poetik durch zwei Jahrtausende nicht herabgedrückt werden konnte und dass „diese unverminderte Brauchbarkeit der Poetik aus der Universalität ihrer Gesetze und aus der weisesten Mässigung im Gesetzgeben“ entspringe.[3]) Ähnlich äussert sich, um noch das Urteil eines bedeutenden Philologen der Gegenwart anzuführen, Christ: „Das kleine Büchlein verdient eine solche Wertschätzung, da Aristoteles hier mit bewunderungswürdigem Kunstverständnis und gestützt auf ausgedehnteste Kenntnis der poetischen Litteratur in kurzen Sätzen für alle Zeiten die Hauptgesetze der tragischen Kunst festgesetzt hat. Ich erinnere nur an die berühmte Definition der Tragödie im 6. Kapitel und das nicht minder wichtige 12. Kapitel über die Teile der Tragödie; doch weist auch dieses Werk, das man das erste Buch über Ästhetik nennen kann, viele Spuren wiederholter Überarbeitung und nachträglicher Zusätze

---

[1]) *Hamb. Dramat.*, St. 100—104, p. 508. — Cf. Cosack, *Materialien* etc., p. 232; Schröter u. Thiele, *Hamb. Dram.*, p. 508, Anm. 39.

[2]) *Poétique d'Aristote, Préface*, p. IV f.: «*Depuis deux mille ans passés, ce traité a fait loi sur presque tous les points qu'il touche et qu'il a réglés définitivement. Il a beau être inachevé, incomplet; le texte que nous en a transmis une tradition trop peu attentive, a beau être altéré de mille manières, la pensée n'en est pas moins en général éclatante et sûre. Elle se fait jour au travers de ces ruines et de ces ténèbres, et quand on l'étudie comme elle le mérite, elle apparaît, dans les bornes où elle se renferme, comme le code du bon sens et du bon goût.*» — Vgl. die analogen Ausführungen Freytag's, *Technik des Dramas*, p. 4.

[3]) *Zwei Abhandlungen* etc., II, 184 (cf. *Deutsche Litt. Zeit.* 1881, II, 115f).

auf, so dass sogar Ritter in seiner Ausgabe die Echtheit desselben zu verdächtigen suchte.“[1])

Unsere erste Aufgabe wird nun darin bestehen müssen, diejenigen Stellen der Poetik genau ins Auge zu fassen, in denen eine spätere Zeit die sogenannten Regeln der drei Einheiten hat finden wollen.

Am klarsten spricht sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. Er erklärt zunächst, was unter „*Einheit*“, oder besser gesagt „*Einheitlichkeit*“ [2]) der Handlung zu verstehen sei.

„Die Fabel (sc. Handlung) ist einheitlich, nicht wenn sie, wie einige glauben, sich um eine einzelne Person dreht .... Die Handlungen einer Person sind viele, welche zusammen nicht eine einzige Handlung ergeben“.[3]) Und dann fährt er fort: „Es muss also, da auch die anderen Künste einen einzigen Gegenstand nachahmen, auch die Fabel (sc. der Tragödie und des Epos), da sie die Nachahmung einer Handlung ist, eine einzige und ganze Handlung nachahmen, und die Teile der Handlung müssen so verbunden sein, dass, wenn ein Teil umgestellt oder hinweggenommen würde, auch das Ganze eine Änderung erleiden würde: denn was, hinzugefügt oder nicht, keine bemerkenswerte Veränderung ergibt, ist auch kein Teil des Ganzen“.[4])

Diese Sätze sind zu allen Zeiten anerkannt worden, wenn auch in neuerer Zeit unter dem Einflusse der englischen und spanischen Dramatiker eine freiere Auffassung, als die Italiener und Franzosen sie hatten, Platz gegriffen hat.

Viel weniger präzis ist die Stelle gefasst, aus welcher die italienischen Kommentatoren und Kunsttheoretiker die *Einheit der Zeit* abgeleitet haben. Aristoteles stellt die Zeitbeschränkung in der Tragödie nicht als eigene Forderung auf, wie z. B. die Einheit der Handlung, sondern er erwähnt sie nur gelegentlich in dem Abschnitte, wo er von dem Unterschiede zwischen der Tragödie und dem Epos spricht: „Sie

---

[1]) *Geschichte der griech. Litt.*, p. 370.
[2]) Borinski, *Poetik*, p. 214 ff.
[3]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. 8 § 1 (Anhang, p. 154).
[4]) Ibid., cap. 8 § 4 (Anhang, p. 154).

unterscheiden sich auch in der Länge: diese (sc. die Tragödie) strebt darnach, sich womöglich innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuspielen oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos dagegen ist in Bezug auf die Zeit unbeschränkt und unterscheidet sich darin (von der Tragödie); gleichwohl verfuhren die Dichter anfangs in der Tragödie und im Epos auf gleiche Weise." [1])

Auf diese Bemerkung stützt sich die Regel von der Zeiteinheit in allen ihren Variationen, von der Gleichsetzung der *Zeit der Handlung* mit der *Dauer der Aufführung* an bis zur Ausdehnung der Handlung auf *zwei Tage*, wie sie Giraldi [2]) und Minturno [3]) gestatteten, und sogar auf *drei* (in der Komödie auf *fünf*), wie sie von Pinciano, [4]) und auf *zehn Tage*, wie sie von Cascales [5]) gefordert wurde.

Für die dritte *Einheit*, die *des Ortes*, suchen wir vergeblich nach einem Belege in der Poetik des Aristoteles. [6])

[1]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. V § 4 (siehe Anhang, p. 154 f.). — Teichmüller, *Beiträge* etc., p. 171 ff., sucht nachzuweisen, dass Aristoteles an dieser Stelle nicht von der Dauer der Handlung *einer* Tragödie spreche, sondern von der Dauer der Aufführung aller Tragödien, die an *einem Tage* dargestellt wurden, sodass also, wie er p. 180 hinzufügt, „jeder Dichter mit seinen Tragödien versuchen musste, sich für Einen Umlauf der Sonne einzurichten, da in dem griechischen Theater nicht bei künstlicher Beleuchtung gespielt wurde und also mit dem Untergang der Sonne auch die Vorstellung schliessen musste." Demnach übersetzt er (p. 209) unsere Stelle: „Das tragische Spiel versucht einen Umlauf der Sonne auszufüllen, oder doch nur wenig daran fehlen zu lassen." Es ist hier nicht der Platz auf diese Ansicht näher einzugehen, die für unsern Zweck ohne Belang ist und deren Begründung uns sehr schwach und gesucht dünkt. — Vgl. dazu Susemihl, *Arist. üb. die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52, wo diese Annahme widerlegt wird; desgleichen Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 267 f., Anm. 1.

[2]) Siehe unten, p. 65.

[3]) Siehe unten, p. 71.

[4]) *Philos. antig.*, p. 190.

[5]) *Tablas Poeticas, Parte II, Tabla Tercera*, p. 347.

[6]) Vgl. Riccoboni, *Theatre ital.*, I, 278 f.: «*Aristote dans sa Poetique n'a pas parlé de l'unité de lieu; la raison seule sans le secours de l'autorité y a assujetti les Poëtes: lorsque Aristote prescrit à l'action Tragique une durée de douze ou de vingt-quatre heures, l'unité de lieu suit necessairement d'une si courte durée; en si peu de tems, les Acteurs ne peuvent pas faire beaucoup de chemin.*»

D'Aubignac sagt ausdrücklich, dass Aristoteles diese Einheit nicht erwähne. Den Grund für dieses Schweigen glaubt er darin zu finden, dass diese Regel zu Aristoteles' Zeit zu bekannt gewesen sei und dass die beständige Anwesenheit der Chöre auf dem griechischen Theater die Einheit des Ortes sichtbar ausgedrückt habe.[1])

Wir haben uns also hauptsächlich an die Bemerkung des Aristoteles über die Beschränkung der Zeit zu halten. Dass Aristoteles nicht daran dachte, eine bindende Regel aufzustellen, ist schon längst allgemein bekannt. „Die Einheit des Ortes und der Zeit, sagt Raumer, hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können." [2]) Er konstatierte nur die von den besten griechischen Dichtern im allgemeinen eingehaltene Norm,[3]) die den Zeitverhältnissen angemessen war, und sich den Beifall des Volkes, des einzigen Kunstrichters, errungen hatte.

Schon die ganze Fassung des Textes widerstreitet der Ansicht, als hätte Aristoteles damit eine Regel geben wollen; er setzt ausdrücklich *ὅτι μάλιστα* bei, was doch nur

---

[1]) *Pratique* I, 86: «*Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit* (sc. de l'unité de lieu) *et j'estime qu'il l'a négligé, à cause que cette régle étoit trop connüe de son temps, et que les Chœurs qui demeuroient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Piéce, marquoient trop visiblement l'Unité du Lieu.*»

[2]) l. c., p. 152.

[3]) Cf. Nisieli, *Proginnasmi Poetici* V, 2, p. 30: „*Aristotile va fondando le regole della tragedia sopra Sofocle, Euripide e altri; e i teoremi della Epopea sopra la Iliade e la Ulissea di Omero.*" — Cf. auch Manzoni, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Opp. I, 225: «*Si ce philosophe revenait et qu'on lui présentât nos axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens . . . dont on veut à toute force qu'il se déclare le père?*» — Vgl. noch Müller, *Gesch. der Theor. der Kunst* etc. II, 168, Anm.: „Keine Regel wird hier von Aristoteles gegeben, sondern nur ein reiner Erfahrungssatz hingestellt." (Vgl. über Müller's Darstellung der Einheiten Cosack, *Materialien*, p. 240.)

sagen soll: wenn der gewählte Stoff eine derartige Beschränkung zulässt. Ausserdem gibt er noch einen weiteren Spielraum durch den Zusatz ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, womit er konstatiert, dass eine Überschreitung des angegebenen Zeitraums kein Verstoss sei. Mit Recht sagt daher Andrieux: «*Ce n'est point une règle qu'il prescrit, bien qu'il incline pour ce genre d'unité; on voit qu'il le croit préférable à une durée indéfinie d'action; toutefois, son expression n'est pas impérative; c'est un fait qu'il raconte; ce n'est pas une loi qu'il impose.*»[1]) Ähnlich spricht sich Barthélemy St.-Hilaire aus: «*Il y a très-loin de cette simple remarque, quoi qu'en ait pensé Corneille, à un précepte et à une loi formelle. La tragédie grecque, après s'être donné une liberté, dont elle vit sans doute bientôt les abus, revint à des pratiques plus sévères et plus sensées. Aristote le constate; mais il ne dit point que le sujet du drame tragique doit nécessairement n'embrasser qu'un seul jour, il n'en fait point une règle qu'il impose aux auteurs, et surtout il ne croit pas qu'il n'y ait de drame qu'à cette condition.*»[2])

B. Die Einheiten in der griechischen Tragödie.

Betrachten wir nun die drei Einheiten in der griechischen Tragödie.

„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten", sagt Lessing.[3]) Sie war ihnen die notwendigste Vorbedingung einer guten Tragödie, und fehlt auch im ältesten griechischen Drama nicht. Allerdings wurde sie dort anders gehandhabt als zur Zeit des Aristoteles. Welker hat nachgewiesen, „dass die Aeschylischen Tragödien, wenn nicht alle, doch mit sehr wenigen Ausnahmen nur wie

---

[1]) *Rev. Encyclop.* 1824, XXII, 102.

[2]) *La Poétique d'Arist., Préf.*, p. XVI. — Vgl. auch Manzoni, *Prefaz. zu Carmagnola*, in Opp. I. XXV ff. — Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52; Butcher, l. c., p. 269 ff.

[3]) *Hamb. Dramat.*, 46. St., p. 297. — Cf. Bernhardy, *Grundriss* etc. II, 2, 159: „Die Einheit der Handlung . . . bildet die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie."

Acte, je drey zu einem dramatischen Dreyverein, einem innig verbundenen Ganzen gehörig zu betrachten seyen.“ [1]) Wenn aber je drei Dramen zusammen ein Ganzes bildeten, wie dies auch durch die Aufführung von je drei solcher zusammengehöriger Stücke ausgedrückt wurde, so hätten sie auch eine einheitliche Handlung umfassen müssen. Diese bestand aber häufig nur in der Einheit der Person, der Identität der Familie etc. [2]) Die drei Tragödien waren nichts anderes als drei einzelne Bilder, deren jedes nur ein einzelnes Moment der ganzen Handlung herausgriff; die dramatische Wirkung wurde erst durch die Aufeinanderfolge der drei einzelnen Bilder hervorgebracht. [3]) Die Einheit der Handlung in der Trilogie ist also eine sehr lockere, während, jeden einzelnen Teil für sich betrachtet, die Einheit der Handlung streng gewahrt ist.

In den 100 Jahren, die zwischen Aeschylus und Aristoteles liegen, ging mit dem griechischen Drama nicht bloss innerlich, sondern auch äusserlich, in der Aufführungsweise, eine Veränderung vor. Während zur Zeit des Aeschylus die dramatischen Dichter an den Dionysien nur mit Trilogien bzw. Tetralogien in den Wettkampf traten, ging nach einer alten Notiz (bei Suidas) Sophokles zuerst auch mit einzelnen Tragödien den Wettkampf ein. [4]) Die Handlung spann sich also nicht mehr durch drei Tragödien fort, sondern musste mit der *einen* ihren Abschluss finden. Wenn man weiter bedenkt, dafs die griechischen Dramen alle sehr kurz waren, so dass nach Magnin's Annahme sogar zwei Tetralogien, d. h. 6 Tragödien und 2 Satyrspiele an einem Tage zur Aufführung gelangten, [5]) so ist er-

---

[1]) *Die Aeschylische Trilogie*, p. 307.

[2]) Rapp, *Geschichte des griech. Schausp.*, p. 14.

[3]) Westphal, *Prolegomena zu Aeschyl. Trag.*, p. 5.

[4]) Rapp, l. c., p. 49. — Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 194.

[5]) *De la mise en scène chez les Anciens*, Rev. des deux Mondes, 1840, IV, 231. — Oehmichen, l. c., p. 194, setzt die Dauer des Einzeldramas auf durchschnittlich $2^1/_2$ Stunden fest, glaubt aber nicht, dass man in der Regel mehr als 3 oder 4 solcher Stücke an einem Tage zu spielen vermochte. — Desgl. p. 195: „Für mehr als 4 Stücke reichte ein Tag ganz sicher nicht hin.“

sichtlich, dass für eine mehrteilige Handlung überhaupt kaum noch Raum blieb. Ausser dem angeborenen Kunstsinne zwangen also schon die äusseren Verhältnisse die griechischen Dichter zur Wahl *einer einzigen Handlung*.

Da aber in dem der Aufführung zugewiesenen kurzen Zeitraume eine lang sich hinspinnende Handlung unmöglich durchgeführt werden konnte, so musste der Dichter alles überflüssige Beiwerk absondern, sodass nur das *„Ideal von dieser Handlung“* übrig blieb.[1]) Es ist demnach durchaus nicht zu verwundern, dass die Handlung in vielen Fällen (aber bei weitem nicht in allen) den Zeitraum eines Tages nicht überschritt. „Festes Gesetz“ jedoch waren die 24 Stunden bei den Alten nicht, wie Stahr [2]) meint.

Dazu kam noch ein weiteres, sehr wichtiges Moment für die Beschränkung der Zeit, nämlich die stete Anwesenheit des Chores auf der Bühne; der Chor wohnte der Handlung von Anfang bis zu Ende bei und griff manchmal auch in dieselbe ein. Die Bühne wurde dadurch nie leer, und es war deshalb auch eine Einteilung in Akte, wie sie von Seneca eingeführt wurde, unmöglich gemacht. Die Aufführung ging ohne Unterbrechung weiter, so dass auch die Handlung des Stückes nie unterbrochen schien. Daher spricht Schlegel von einer *„scheinbaren Stätigkeit der Zeit“*, indem er ausdrücklich hervorhebt: „Dass sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besonderen Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verlässt, da wird auch der stetige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben.“ [3])

Diese beständige Anwesenheit des Chores bedingte aber auch, wie Lessing [4]) und Schlegel erwähnen, die schein-

---

[1]) Lessing, *Hamb. Dramat.*, St. 46, p. 298.

[2]) *Poet. des Arist.*. p. 85.

[3]) *Über dramat. Kunst* II, 104. — Vgl. über die Zeiteinheit noch Riccoboni. *Th. it.* I, 292 ff.

[4]) *Hamb. Dramat.*, St. 46, p. 297: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die

bare Ortseinheit; „dass sie gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fliesst natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chores her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden musste, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen grösseren Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige." [1])

Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz. und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einzuschränken." — Cf. Cosack, *Materialien* etc. p. 267 ff., Schröter und Thiele, *Less. Hamb. Dram.* p. 297, Anm. 1. und ibd. Einleit. p. 5 f., p. 48 f.; Mézières, *Introd. à la Dramat. de Hamb.*, p. XXIII ff., weist darauf hin, dass die gleiche Ansicht schon vorher von Diderot und Voltaire ausgesprochen worden sei. Vgl. auch Patin, *Études sur les Tragiques Grecs*, I, 10: «*Comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue, et qu'il y intervenait à chaque instant, les unités sévères qui la limitent sous le rapport du temps et du lieu s'établirent en quelque sorte toutes seules et nécessairement. Comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude?*»

[1]) Schlegel, *Über dram. Kunst*, II, 103. Vgl. die Abbildung des nach Vitruv's Beschreibung (Riccoboni, *Th. it.* I, 281) erbauten *Teatro Olimpico*, in Riccoboni, *Th. it.* I, 116. — Ich kann es mir nicht versagen, noch das Urteil eines der gründlichsten Kenner des griechischen Theaters anzuführen, Bernhardy's, der in seinem mustergültigen „*Grundriss der griechischen Literatur*" II, 2, 158, über die Zeit- und Ortseinheit im griechischen Drama sagt: „Zeit und Ort durfte zwar der Dichter mit einiger Freiheit und selbst Willkür behandeln, doch sollte die scenische Darstellung einige Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, jenes unentbehrliche Vorrecht des erzählenden Epos, wurde hier durch den raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abspielenden Begebenheit unmöglich. Man setzte daher stillschweigend die Dauer eines Tages, und verlängerte nur unmerklich diesen Zeitraum bei den unter-

Übrigens war die Scene gewöhnlich so unbestimmt, dass sie überhaupt kaum in Betracht kam. Mit Recht sagt darum Raumer: „Kann man denn aber von einer solchen (sc. Orts-) Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, dass er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur den Raum bezeichnet, hinreichend, dass Leute daselbst gehn, stehn und reden können?" [1])

Trotz dieser äusseren Umstände, die gleichsam zur Beobachtung der Einheiten zwangen, scheuten sich die Dichter, wie schon angedeutet,[2]) durchaus nicht, die gewöhnlich eingehaltene Zeit- und Ortsgrenze zu überschreiten, wenn der Gegenstand es erforderte, und das Publikum nahm eine derartige, ihm zugemutete Unwahrscheinlichkeit hin, ohne sich dadurch in seinem Kunstsinne verletzt zu fühlen.[3]) Beispiele

---

geordneten Ereignissen, die bloss erzählt und weniger streng behandelt wurden; doch trug Aeschylus um höherer Wirkung willen kein Bedenken, über so enge Schranken und Masse sich wegzusetzen. Noch mehr machten die Gegenwart des Chores, die Schlichtheit der Scene, selbst die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwände ratsam, die sichtbaren Akte der Handlung dem möglichst wenig veränderten Schauplatz zu erhalten; selbst der Wechsel der Periakten hat den dramatischen Raum nur wenig und auf kurze Zeit verschoben. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus nicht gar ängstlich" .... Cf. ibd. II, 2, 175f. — Vgl. Butcher, l. c.. p. 270f.

[1]) *Über die Poet. d. Arist.*, p. 183. — Cf. Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 241; Riccoboni, *Th. it.* I, 279ff.

[2]) Siehe oben, p. 13.

[3]) D'Ancona, *Origini*, I, 456: „*Le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel drama greco sopratutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima; dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e distanza. I greci, con quella profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne'quali precipitarono i loro incauti imitatori: e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.*" — Über D'Ancona's *Origini* vgl. *Rev. crit.* 1891, II, 141; *Journ. d. Savants* 1892, p. 670ff.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1894, XV, 404ff. (Cloetta).

für Verletzung der Einheiten der Zeit und des Ortes finden sich bei den drei griechischen Tragikern. Scaliger[1]) hat schon darauf hingewiesen, und Metastasio führt eine Reihe von Tragödien und Komödien auf, in denen die Einheit der Zeit oder des Ortes, oder beide zusammen, erheblich überschritten sind, z. B. die *Eumeniden* (Ort) und den *Agamemnon* (Zeit) des Aeschylus, Sophokles' *Ajax* (Ort) und *Trachinierinnen*, Euripides' *Rasenden Herkules* (Ort), *Iphigenie* (Zeit) und *Andromache* (Zeit). Aristophanes' *Wolken* u. a.[2])

Wenn auch bei diesen Ortsveränderungen, z. B. in den Eumeniden, wo der Schauplatz von Delphi nach Athen verlegt wird, ein thatsächlicher Scenenwechsel, wie auf der modernen Bühne wahrscheinlich nicht vorgenommen wurde, und es dem Zuschauer überlassen blieb, sich die gleiche Scene nunmehr als eine ganz andere Örtlichkeit vorzustellen, so war doch eine kleine Veränderung der Scene keineswegs ausgeschlossen. Denn die Rückwand „stellte in der Tragödie meistens die Vorderseite eines Königspalastes vor, hiess aber *σκηνή*, weil im alten Satyrdrama die Phantasie der Zuschauer sich eine Hütte im Hintergrunde vorstellen sollte".

„Die beiden Seitenwände hiessen *παρασκήνια*; an ihnen befanden sich die hölzernen drehbaren Zylinder (*περίακτοι*, versurae), die mit Tafelbildern bedeckt waren und durch deren Drehung eine Veränderung der Scene angedeutet werden konnte." [3])

---

[1]) *Poetices*, III, 145.

[2]) *Estratto dell'Arte Poetica d'Arist.*, in Opp. XII, 82 ff. — Cf. auch Signorelli. *Storia Critica* etc. I, 59 ff.; Andrieux in *Rev. Encycl.* 1824, XXII, 103 ff.; Schlegel, *Über dramatische Kunst.* I, 299 f.; Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, 280 f., 284 ff.; Baret. *Espagne et Provence*, p. 234 ff. Teichmüller, *Beiträge* etc. p. 216 f.; D'Ancona. *Orig.* I, 456; Butcher, l. c., p. 269 u. a.

[3]) Christ, l. c., p. 146. — Über die Periakten vgl. noch Bernhardy, *Grundriss* II, 2. 158 (siehe oben, p. 14 f., Anm. 1) und Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 245: Die Periakten benutzte man „zur Anbringung des Seitenschmuckes, durch den die Lage des Ortes der im Stück vor sich gehenden Handlung kenntlich gemacht wurde. Auf den drei Seiten der rechten Periakte wurden die Tafeln oder Vorhänge angebracht, welche eine Gegend (*χώρα*) darstellten, auf denen der

Neben diesen Periakten kannte aber das griechische Theater (ebenso wie später das römische) noch andere Vorrichtungen, um einen Scenenwechsel anzudeuten. „Nach Varro gab es einen drehbaren (*scaena versilis*) und einen verschiebbaren (*scaena ductilis*) Schmuck der *Bühnenhinterwand*. Der erstere, wohl zu unterscheiden von den Periakten, scheint aus Tafeln bestanden zu haben, die, auf der Vorder- und Rückseite bemalt, nach Bedürfnis künstlich (*machinis quibusdam*) gedreht wurden. Der andere Schmuck bestand aus übereinander gelegten Tafeln, von denen die vorderen nach links und rechts weggezogen werden konnten, um die dahinterstehenden sichtbar werden zu lassen.“ [1])

Um nun auf die *Poetik* zurückzukommen, so sei nochmals hervorgehoben, dass Aristoteles, weit davon entfernt, ein dichterisches Gesetzbuch geben zu wollen, nur beabsichtigte zu zeigen, welche Wege die besten Dramatiker seiner Zeit, vor allem Sophokles und Euripides, eingeschlagen hatten, um ihre unsterblichen Meisterwerke zu schaffen. [2])

C. Die Einheiten in der römischen Tragödie.

Mit dem allmählichen Vordringen der Römer nach Griechenland wurde zwar die politische Selbständigkeit der

linken solche, die eine bestimmte Örtlichkeit (τόπος) in der auf der rechten Periakte bezeichneten Gegend angaben. Die Scenenveränderung war somit höchst einfach. Blieb die Gegend im Verlaufe der Handlung dieselbe, änderte sich aber die Örtlichkeit, so wurde die linke Periakte allein gedreht und zeigte dann, wie im Ajas des Sophokles, auf einer anderen Seite eine andere Örtlichkeit. Verrückte sich aber die Handlung in eine andere Gegend, so musste natürlich die rechte Periakte gedreht werden, und mit ihr die linke, wie wir es in den Eumeniden des Aeschylos anzunehmen haben.“ — Vgl. auch ibd., p. 243.

[1]) Oehmichen, l. c., p. 244. — Riccoboni, *Th. it.* I, 280 ist der Ansicht, dass solche Veränderungen nur zwischen zwei verschiedenen Stücken vorgenommen wurden.

[2]) Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I. Introduzione, p. 3f.: *„Aristotile . . . volle compilar la teoria, non dell' arte drammatica in generale, bensì di quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare“.*

Griechen nach und nach vernichtet, auf geistigem Gebiete aber, in Kunst und Litteratur wurden die Sieger, wie immer, wenn rohe Gewalt auf überlegene Bildung stösst, die gefügigen Sklaven der Besiegten, die „Kopisten ihrer bewunderungswürdigen Muster“. [1])

Schon um das Jahr 240 v. Chr. machte Livius Andronicus „den kühnen Versuch, das griechische Drama nach Rom zu verpflanzen“,[2]) zu einer Zeit also, „wo die römische Litteratur noch im Entstehen und der nationale lateinische Geist noch nicht zum Durchbruch gekommen war“.[3]) Die Theorien der griechischen Dramatiker lebten im römischen Drama wieder auf. Da jedoch den Römern ein tieferes Verständnis für die Feinheiten und die edle Vollkommenheit der griechischen Meisterwerke fehlte, so erstreckte sich die Nachahmung der Hauptsache nach auf die äussere Form.

Wie also dem römischen Drama von Anfang an die Ursprünglichkeit, das Herauswachsen aus den Sitten und Gebräuchen des Volkes selbst fehlte, so beschränkte sich die dramatische Produktion der Römer auch fernerhin grösstenteils auf die mehr oder minder sklavische Nachahmung ihrer Vorbilder. Und wie das lateinische Drama selbst seiner Abstammung und seiner Form nach unfrei war, so waren auch die Männer, welche es pflegten, häufig Unfreie oder doch aus den niedrigen Ständen hervorgegangen, wie Livius Andronicus, Ennius, Plautus, Terenz u. a.[4])

Dies scheint uns, neben dem allgemeinen Mangel an Kunstverständnis, ein Hauptgrund für die Missachtung zu

---

[1]) Egger, *Hist. de la Crit.* etc., p. 177: *«Ils se firent d'abord les copistes de ces modèles admirables.»*

[2]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 23; Bahlmann, *Die Erneuerer des antiken Dramas*, p. 3.

[3]) De Amicis, *L'imitaz. Class.* etc.. p. 15: *„Nell' antica Roma la imitazione greca impedì il sorgere d'un arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia ma in quasi tutti i generi di letteratura, perchè tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.“*

[4]) Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 218.

sein, die der stolze Römer gerade der dramatischen Kunst entgegenbrachte.

Am besten glückte den Römern die Nachbildung der griechischen Komödie, da diese Dichtungsgattung ihrem derben, realistischen Sinne am meisten zusagte. Plautus und Terenz[1]) brachten die lateinische Komödie auf eine Höhe, die wenigstens den letzteren, selbst im Mittelalter, in dem die Traditionen des klassischen Altertums auf dem Gebiete des Dramas fast vollständig unterbrochen waren,[2]) vor Vergessenheit bewahrte.

Was die Tragödie betrifft, so kommt, da von den Werken der alten Tragiker der Republik Livius Andronicus, Nävius, Ennius, Paccuvius, Accius[3]) etc. so gut wie nichts erhalten ist, für das Mittelalter und die Renaissance nur Seneca in Betracht, *«ce Sophocle d'une scène dépravée»*, wie ihn Patin nicht mit Unrecht nennt.[4]) „An die Schulregeln der Komposition hat sich der Verfasser gewissenhaft gehalten",[5]) ebenso wie an die äussere Form der griechischen Muster, von denen er nur durch die Akteinteilung abwich. Natürlich ahmte er auch in Bezug auf Zeit- und Ortsbeschränkung seine Vorbilder nach, so zwar, dass in allen seinen Tragödien, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, welcher in der uns überlieferten Form von Seneca nicht beabsichtigt war,[6]) die *Einheiten der Zeit und des Ortes* streng gewahrt sind, obwohl durch die von ihm angewandte Einteilung in Akte gerade ein Hauptgrund für die Beobachtung dieser beiden Einheiten wegfiel. Da nämlich mit dem Aktschlusse auch der Chor abtrat, so blieb die Bühne einige Zeit leer, und der Fortgang der Handlung wurde dadurch unterbrochen. Es

---

[1]) Näheres siehe bei Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 57ff.

[2]) Siehe nähere Mitteilungen bei Creizenach, *Gesch. d. neueren Dramas* I. 1ff.

[3]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 20ff.

[4]) *Études sur les Trag. grecs* I, 157. — Vgl. über Seneca ibd. I, 120ff.; ferner Bozzelli, l. c. II, 156ff.

[5]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* III, 76.

[6]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, 136. Anm. 3; 137f., Anm. 1. — Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, Anm. 3.

wäre also die Illusion durchaus nicht gestört worden und die Zuschauer hätten es sicherlich nicht als Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit empfunden, wenn der Dichter ihnen zugemutet hätte, sich in den Pausen einen längeren Zeitraum, als es in der That der Fall war, vergangen zu denken.[1]) Hatte ferner der Chor die Bühne einmal verlassen, so lag kein Grund mehr vor, die Scene an den gleichen Ort zu binden. Denn in der Pause konnten die handelnden Personen den Ort gewechselt haben.

Die inneren Gründe, welche die Griechen zum Masshalten in Bezug auf Zeit und Ort veranlasst hatten, waren eben Seneca und den Römern ebenso unbekannt, wie später den Dramatikern und Theoretikern der Renaissance.

Ob Seneca oder die Römer die Poetik des Aristoteles gekannt haben, ist mehr als zweifelhaft. Keinesfalls ist sie von den römischen Dramatikern als kunsttheoretische Grundlage benutzt worden. Horaz schrieb seine *Ars poetica* sicherlich ohne Kenntnis der Schrift des griechischen Philosophen.[2]) Von den Einheiten erwähnt er nur die der Handlung, bzw. des Stoffes, als Vorbedingung eines guten Gedichtes, in dem berühmten Verse (*De Arte Poetica*, v. 23):

Denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum.

D. Spätlateinische und mittelalterliche Autoren.

Es könnte nun noch die Frage aufgeworfen werden, ob sich nicht etwa bei den spätlateinischen oder bei den mittelalterlichen Autoren (Grammatikern[3]) und Kritikern, Rhetoren

---

[1]) Es ist jedoch zu beachten, dass, wie Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, bemerkt, Seneca's Tragödien nicht für die Aufführung bestimmt gewesen zu sein scheinen.

[2]) Vgl. die überzeugenden Ausführungen Susemihl's, *Arist. über die Dichtkunst*, Einl. p. 33 u. Anm. 3. Darnach scheint es ihm sehr zweifelhaft, ob Horaz die Poetik des Aristoteles gekannt hat. Dagegen will er bei Plutarch mehrfache Spuren einer Bekanntschaft mit derselben finden.

[3]) Siehe über diese das sehr anerkennende Urteil Lessing's in dessen *Hamb. Dram.*, St. 72, p. 351.

und Kompilatoren) Hinweise auf die dramatischen Theorien der Alten, speziell auf die Einheiten, finden. Es hat aber eine nach dieser Richtung hin unternommene Durchsicht der mir zugänglichen Werke kaum irgend welche Ergebnisse zu Tage gefördert.

Bei dem bedeutendsten römischen Grammatiker, Sueton (ca. 100 n. Chr.), von dessen umfangreichen Werken wir nur noch Bruchstücke besitzen,[1]) findet sich keine Anspielung auf die Beobachtung der drei Einheiten. Diomedes (4. Jhrh. n. Chr.) spricht in seinen „*Artis Grammaticae Libri III*" wohl von der Tragödie[2]), von welcher er die Definition des Theophrast anführt (*τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις*...); auch erklärt er die Namen und die Entstehung der Tragödie und der Komödie in der von Horaz in seiner *Ars poetica* vorgezeichneten Weise, spricht aber nirgends von einer Beschränkung der Handlung, der Zeit oder des Ortes, wie er auch den Namen des Aristoteles nicht erwähnt.

Von Euanthius und Donatus (Aelius) (Mitte des 4. Jhrh. n. Chr.) ist uns im „*Liber glossarum*" ein Fragment einer Abhandlung „*De tragœdia et comœdia*" [3]) erhalten, das in der uns überlieferten Form allerdings von der Entstehung der Tragödie und der Komödie, sowie von den verschiedenen Arten und Teilen der letzteren handelt, aber die dramatischen Einheiten ebenso mit Stillschweigen übergeht wie der von Ael. Donatus und Eugraphius herrührende *Kom-*

---

[1]) Einige *Vitae* aus dem Buche *De Poëtis*, ein Fragment *De Rhetoribus* etc.

[2]) *Artis Gram. Libri* III ed. Keil, I, 487f.

[3]) Abgedruckt im *Rhein. Mus.* N. F. XXVIII. 418ff.; cf. Cloetta, l. c. I, 18; 18, Anm. 5; 21; Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 10. — In der Ausgabe von Klotz: *P. Terentii Comœdiae cum Scholiis Aelii Donati et Eugraphii Commentariis*, Lips. 1838—40, 2 vols. 8°, sind die Fragmente getrennt gedruckt, und zwar als: *Euanthius, De Tragœdia et Comœdia* ... und *De Comœdia Donati, vt videtur, Fragmentum.* — Inhaltlich decken sie sich fast vollständig. — Neue Ausgabe: Reifferscheid, im *Index Scholarum in Univers. Litt. Vratislav.* 1874—75. — Lessing erwähnt Aelius Donatus mehrmals (St. 71. p. 224, St. 72, p. 228, u. a. O.).

mentar zu den Komödien des Terenz.[1]) Weder Flavius Sosipater Charisius (4. Jhrh.) in seinen „*Artis Grammaticae Libri V*“, noch Probus, Servius und Luctatius Placidus,[2]) noch einer der bei Klein[3]) aufgeführten lateinischen Autoren enthalten Bemerkungen über den in Frage stehenden Gegenstand. Aristoteles selbst war ihnen völlig unbekannt.

Auch die mittelalterlichen Gelehrten hatten keine Veranlassung, sich mit der Frage der dramatischen Einheiten zu beschäftigen, da sie ja Aristoteles' Werke nicht kannten und sich ihre kunsttheoretischen Kenntnisse auf das beschränkten, was sie in ihren Quellen, also in den vorhin genannten lateinischen Autoren, fanden. Überhaupt bezeichnet das Mittelalter, wie schon oben erwähnt[4]) und wie Creizenach dies sehr überzeugend dargelegt hat,[5]) auf keinem andern Gebiete der Litteratur „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas“.

Allerdings beschäftigt sich der spanische Bischof Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* oder *Origines* ziemlich eingehend mit der dramatischen Dichtung, welcher er nicht weniger als vier Kapitel widmet: Cap. 42 (*De Teatro*), Cap. 43 (*De Scaena*), Cap. 45 (*De Tragœdis*), Cap. 46 (*De Comœdis*).[6]) Wie gross aber in all diesen Dingen seine Unkenntnis war und wie gedankenlos er bei seinen Ausführungen sich zeigte, darauf ist bereits von Cloetta mit Recht hingewiesen worden.[7])

Auch die späteren mittelalterlichen Autoren, wie Papias[8])

---

[1]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[2]) Derselbe gibt nur eine Erklärung der Begriffe „*scena*“, „*tragœdia*“, „*comœdia*“; siehe *Glossae*, rec. A. Deuerling, p. 82.

[3]) *Der Chor* etc., p. 6, Anm. 1.

[4]) Siehe oben, p. 19.

[5]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.

[6]) *Etym. lib.* XVIII.

[7]) l. c. I, 19 ff. — Über den dort erwähnten „*Liber glossarum*“ siehe oben p. 21.

[8]) Leimbach, *Das Papiasfragment*, Gotha. 1875. 8°.

Joannes de Janua, Johannes de Garlandia,[1]) Vincentius Bellovacensis etc. sind ebenso schlecht unterrichtet, sind doch ihre zum Teil recht einfältigen Bemerkungen über das Theater nichts weiter als Wiederholungen aus den oft missverstandenen Werken ihrer Vorgänger,[2]) so dass sich Missverständnis auf Missverständnis häufte.[3]) Selbst ein Dante schöpfte seine, in dem berühmten Briefe an Cangrande entwickelten Kenntnisse von den dramatischen Dichtungsarten grösstenteils nur aus Horaz und Isidor.[4])

Von der *Poetik* des Aristoteles oder den Einheiten finden wir nirgends eine Spur.

E. Averroës' Übersetzung.

Doch war in dieser Zeit die Poetik nicht gänzlich vergessen. Wir finden sie bei den Arabern, die sich ja im Mittelalter für alle Zweige des Wissens interessierten. Wie sie besonders der Philosophie des Aristoteles grosse Aufmerksamkeit schenkten, so fand auch die Poetik des Stagiriten ihre Beachtung.[5])

Kein geringerer als der berühmte arabische Philosoph Averroës[6]) war es, der seinen Landsleuten die Kenntnis der Poetik des Aristoteles übermittelte. Dem Averroës

---

[1]) Vgl. über diesen Bahlmann, *Die epischen Komödien und Tragödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibl.* 1893, X, 469.

[2]) Siehe Näheres bei Cloetta, l. c. I, 24 ff.

[3]) Creizenach, l. c. I, 9.

[4]) Cloetta, l. c. I, 36 f. und Anm.

[5]) Vgl. Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, in: *Philologus* LV, 22.

[6]) Averroës, mit seinem arabischen Namen Ibn-Roschd, lebte im 12. Jahrhundert (1126—1198); er wirkte an der Universität Cordova und erlangte einen Weltruf durch seine Kommentare und Paraphrasen der philosophischen Werke des Aristoteles. Auf Aristoteles fusst sein philosophisches System, das unter dem Namen „*Averroïsmus*" in der Geschichte der Philosophie berühmt ist. — Hiernach ist das Versehen Klein's, *Der Chor* etc., p. 3, Anm. 3, der in Averroës und Ibn-Roschd zwei verschiedene Persönlichkeiten sieht, zu verbessern.

lag jedoch bei seinen Übersetzungen und Kommentaren des griechischen Philosophen nicht der griechische Text vor.

Renan sagt hierüber: «*Ibn Roschd n'a lu Aristote que dans les anciennes versions faites du syriaque par Honein Ibn Ihak.*» [1]) Es muss demnach eine syrische und auf Grund dieser eine ältere arabische Version der Werke des Aristoteles gegeben haben, welch' letztere von Averroës benutzt wurde.[2])

Seine Bearbeitung der Poetik (ca. 1174) ist eine *Paraphrase*, d. h. er gibt nicht den Wortlaut des ursprünglichen Textes, sondern seine eigenen Betrachtungen darüber.[3]) Soviel aus den ungenauen und sehr freien lateinischen Übersetzungen, die wir von seiner Paraphrase haben, ersichtlich ist, hat er der Poetik nur entnommen, was ihm für die arabischen Verhältnisse zu passen schien.

Es existieren, nach Renan, zwei lateinische Übersetzungen dieser Paraphrase, die eine von Hermannus Alemannus, der zwischen 1240 und 1260 in Toledo lebte, um arabisch zu lernen und dort 1256 dieses Werkchen übersetzte. Renan nennt diese Übersetzung «*tout à fait inintelligible*»; [4])

---

[1]) *Averroës et l'Averroïsme*. p. 38. — Susemihl, l. c., Einl. p. 35, setzt die erste arabische Übersetzung in das Jahr 935.

[2]) Vgl. auch Egger, *Hist. de la crit.*, p. 296 ff. und *L'Hellénisme* etc. I, 338. Ferner Creizenach, l. c. I, 16.

[3]) Nach Renan, l. c., p. 45, sind dreierlei Bearbeitungen aristotelischer Werke durch Averroës zu unterscheiden:

a) *le grand Commentaire:* Averroës citiert zuerst die betreffende Stelle bei Aristoteles und erklärt sie dann.

b) *le Commentaire moyen*: Der Text des Paragraphen wird nur mit den ersten Worten angedeutet; das übrige wird erklärt.

c) *la Paraphrase ou analyse:* Averroës spricht immer im eigenen Namen.

Das Manuskript der arabischen Paraphrase befindet sich in der Bibl. Laurent. in Florenz (Renan, l. c., p. 61).

Die arabische und eine hebräische Version wurden herausgegeben von Fausto Lasinio: *Il Commento Medio di Averroë alla Poetica di Aristotile*. Pisa. 1872, fol., Ernest Renan gewidmet.

[4]) l. c., p. 61; cf. auch Egger, *L'Hellén.* I, 58. — Ferner Creizenach, l. c. I, 16f. Diese Übersetzung erschien 1481 in Venedig, zusammen mit den Glossen des Alfarabi zur Rhetorik. (Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke*, p. 94; Egger, *L'Hellén.* I, 338; Jourdain,

die andere von Abraham de Balmes, von der Renan sagt: «*Celle d'Abraham de Balmes est fort différente du texte, le traducteur hébreu ayant supprimé ou remplacé par des exemples familiers aux juifs les citations arabes que Ibn-Roschd avait lui-même substituées aux particularités trop helléniques du texte.*»[1])

Uns liegt eine Übersetzung der Paraphrase von dem jüdischen, spanischen Arzte Jacobus Mantinus vor.[2])

Was sagt nun Averroës, soweit wir nach dieser Übersetzung urteilen können, über die Einheiten?

Die Bemerkung des Aristoteles über die Dauer der Handlung in der Tragödie finden wir bei Averroës nicht. Er hat, wie er gerade in Bezug auf die von Aristoteles

---

Recherches, p. 138 ff.; Cloetta, *Beiträge*, II, 136, Anm. 2.) Sie war dem Verfasser nicht zugänglich. — Über ihre Entstehung sagt Alemannus selbst: „*Inquit hermannus alemannus postquam cum non modico labore consumaveram translationem rethorice aristotelis ex arabico in latinum volens manum mittere ad ejus poetriam tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico et propter vocabulorum obscuritatem et plures alias causas quod non sum confisus me posse sane & integre illius operis translationem studiis tradere latinorum. Assumpsi ergo edictionem averois determinativam dicti operis aristotelis secundum quod ipse aliquid intelligibile eligere potuit. ab ipso et modo quo potui in eloquium redegi latinum. Suscipiant igitur si placet et hujus edictionis poetrie translationem viri studiosi et gaudeant se cum ac adeptos loici negocii aristotelis complementum.*“ (Wüstenfeld, l. c., p. 93).

[1]) l. c., p. 61.

[2]) Renan erwähnt diese Übersetzung nicht. Sie ist gedruckt in *Arist. Opp., übers. v. Abraham de Balmes und Jacobus Mantinus.* Venet. 1574. vol. I, pars III. — Neudruck nach einer Ausgabe Venet. 1562 durch Heidenhain in *Jahrbüch. f. class. Phil., Suppl.* Bd. XVII, 351 ff. — Wann diese Übersetzung angefertigt wurde ist mir unbekannt. Dass sie mit der von Renan angeführten Übertragung des Abraham de Balmes nicht identisch ist, geht daraus hervor, dass in ihr nicht, wie Renan von der Übersetzung Abraham's de Balmes sagt, auf hebräische Verhältnisse Bezug genommen ist, sondern auf arabische, z. B. fol. 228 b β, (siehe Anhang, p. 156, ferner p. 364, 366, 367, 371, 372 u. a. O. nach der Ausg. Heidenhain), wie jedenfalls Averroës selbst gethan hat. Demnach wäre die uns vorliegende Übersetzung eine dritte lateinische Übertragung der Paraphrase des Averroës.

konstatierte Verschiedenheit der Tragödie vom Epos bemerkt, diese Thatsache für eine, nur für die griechische Tragödie passende Eigentümlichkeit gehalten.[1]) Er verlangt nur eine Beschränkung des Umfanges der Dichtung, denn diese Beschränkung sei eine notwendige Eigenschaft der Schönheit. Dass er bei dieser Bemerkung nicht sowohl die Dauer der Handlung, als vielmehr den äusseren Umfang des Gedichtes im Auge hat, geht aus dem Zusatze hervor, dass die Dichtung nicht zu kurz, aber auch nicht zu lang sein dürfe, da man im letzteren Falle bei Anhören der letzten Teile die ersteren schon wieder vergessen habe.[2])

In Bezug auf die Handlung stimmt Averroës ganz mit Aristoteles überein und verlangt wie dieser *eine* Handlung *einer* Person, die nicht durch zu viel nebensächliche Dinge in die Länge gezogen werden dürfe.[3]) Auf Averroës' Erklärung der Einheit der Handlung beziehen sich, wie wir sehen werden, mehrere italienische Übersetzer und Kommentatoren der Poetik.[4])

Von der *Ortseinheit* spricht Averroës selbstverständlich nicht, da ja auch Aristoteles nichts davon sagt.

Averroës tritt also, wie aus dem Gesagten ersichtlich ist, der Poetik des Aristoteles kritischen Blicks gegenüber; es fällt ihm nicht ein, sie, wie sie ist, zu einem Gesetzbuch für die Dichter seines Volkes und seiner Zeit zu machen, sondern er entnimmt ihr nur, was ihm für seine Landsleute zu passen scheint. Wären die italienischen Übersetzer, Kommentatoren und Dichter eben so unbefangen der Poetik des Aristoteles gegenüber getreten, so würden die Regeln von den Einheiten nicht Jahrhunderte lang den freien Geistesschwung des Genies eingedämmt haben.

Der Einfluss der Paraphrase des Averroës auf die italienische Litteratur begann erst sehr spät, nämlich mit der Drucklegung der Übersetzung des Hermannus Ale-

[1]) *Paraphr., Jac. Mant. interpr.*, fol. 228a α und 228b α (siehe Anhang, p. 155f.).

[2]) *Paraphr.*, fol. 221a α. (Anhang, p. 155).

[3]) ibd. fol. 221a β, 221b α. (Anhang, p. 155).

[4]) z. B. Robortellus, s. unten, p. 33f.

mannus 1481, also zu einer Zeit, als Aristoteles schon längst auf allen Wissensgebieten zu unumschränkter Herrschaft gelangt war, und bewirkte nur, dass man anfing, auch diesem Werke des griechischen Philosophen grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Man begann nun, sich mit dem Originale zu beschäftigen, und schon 1498 erschien die erste lateinische Übersetzung, welche auf den griechischen Text zurückgeht.

Damit sind wir bei dem eigentlichen Thema dieser Abhandlung, den Einheiten in Italien, angelangt. Wir werden im Nachfolgenden zu unterscheiden haben A) die Übersetzer und Kommentatoren der Poetik, welche die Regeln von den Einheiten aus dieser Poetik heraus-, bzw. sie in dieselbe hineininterpretierten, und B) die italienischen Kunsttheoretiker, Verfasser eigener Poetiken, welche alle mehr oder weniger auf Aristoteles fussten, und den Zweck verfolgten, entweder die in der aristotelischen Poetik vorhandenen Lücken zu ergänzen, oder freiere, von dem aristotelischen Wortlaute abweichende Ansichten zu verteidigen.[1])

II. Die Einheiten in Italien.

„Die wissenschaftliche Bildung des Mittelalters beruhte ganz vorwiegend, ja nahezu ausschliesslich auf derjenigen des römischen Altertums.“ [2]) Speziell in Italien lebte die lateinische Litteratur fort; in den Klöstern und Schulen wurde sie gepflegt, und wenn auch die dramatische Litteratur, wie schon mehrmals erwähnt, im Vergleich zur epischen und lyrischen

---

[1]) Neben den eigentlichen Poetiken sollen aber auch alle uns zugänglichen Äusserungen besprochen werden, welche auf die dramatischen Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass in der Praxis die Einheiten viel weiter zurückreichen als in der Theorie, da wir ihre Spuren schon in den ersten dramatischen Versuchen der Renaissance finden.

[2]) Körting, *Die Anfänge der Renaissancelitt.*, p. 205. — Gebhardt, *Les Orig. de la Ren.*, p. 118.

sehr in den Hintergrund trat, so fanden doch neben Cicero, Ovid, Horaz und Vergil vereinzelt auch die römischen Dramatiker, insbesondere Terenz, und allerdings in weit geringerem Masse auch Plautus und Seneca einige Beachtung.[1]) Anders stand es mit den griechischen Meisterwerken. Zwar war die Kenntnis der griechischen Sprache in Italien im Mittelalter nicht vollständig erloschen, und besonders in Calabrien und Sicilien beschäftigten sich vereinzelte Gelehrte mit dem Studium griechischer Werke,[2]) doch war im allgemeinen das Interesse, das man an den Erzeugnissen der griechischen Litteratur nahm, so gering, dass man sich das ganze Mittelalter hindurch mit der durch die Römer und Araber überlieferten Kenntnis derselben begnügte.[3])

Allmählich jedoch dämmerte die Erkenntnis der reichen Schätze auf, welche die griechische Litteratur in sich barg. Petrarca „führte zur Reception der alten Hellenenwelt in die Bildung des Occidents“.[4]) Man fing an, sich in weiteren Kreisen mit der griechischen Sprache zu beschäftigen, besonders als nach der Eroberung Konstantinopels Scharen von gelehrten Griechen Italien überschwemmten, die sich oft unter den kümmerlichsten Verhältnissen als Sprachlehrer fortbringen mussten, und durch Übersetzungen griechischer Werke auch die Augen der der griechischen Sprache selbst Unkundigen auf die noch ungehobenen Schätze lenkten. In erster Linie waren es die philosophischen Werke des Aristoteles, welche übersetzt wurden.[5]) Auf die dramatischen Meisterwerke der Griechen wurde man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufmerksam. Neben die lateinischen Komödien des Plautus und Terenz und die Tragödien Seneca's traten nun die griechischen Tragödien,

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* etc. II, 408. — Vgl. auch Peiper, *Die prof. Komöd. d. Mittelalt.*, in: *Arch. f. Literaturgesch.* 1876, V, 493 ff., und Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4f.

[2]) Voigt, l. c. II, 105. — Vgl. dazu auch Du Méril, *Origines* etc., p. 10 ff.

[3]) Körting, l. c., p. 205.

[4]) Voigt, l. c. I, 48.

[5]) Voigt, l. c. II, 163f.

deren edle Einfachheit so unendlich abstach von dem Wust der Mysterien und ähnlicher dramatischer Aufführungen.

Durch die gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sich häufenden Aufführungen lateinischer Komödien (vereinzelt auch Tragödien), zuerst in der Ursprache, dann allmählich in Übersetzungen, wurde die Vorliebe für die dramatische Kunst geweckt[1]) und von den Übersetzungen schritten die Dichter immer häufiger zu Nachahmungen und Umbildungen.

In diesem Augenblicke musste natürlich der Druck der Paraphrase des Averroës und die erste Übersetzung der Poetik des Aristoteles den Dichtern sehr gelegen kommen, sahen sie ja doch in der Poetik deutlich die Übereinstimmung mit der Praxis der griechischen Tragiker. Somit ist es denn nur zu natürlich, dass sie in der Poetik die Regeln gefunden zu haben glaubten, durch deren Befolgung es auch ihnen gelingen müsste, ähnliche Meisterwerke wie die der Griechen und Lateiner zu schaffen.

Zudem war der Mann, von dem diese vermeintlichen Regeln stammten, kein Geringerer als Aristoteles, der „göttliche" Aristoteles. Mit Recht sagt Jourdain: «*La réputation dont Aristote jouissait comme logicien, donnait une telle extension à son autorité, qu'on le regardait comme un maître infaillible en toute espèce de science.*»[2]) Ganz ähnlich spricht sich Egger aus, indem er das Ansehen und den Einfluss der Poetik auf gleiche Höhe mit dem des Organon stellt.[3])

---

[1]) Chassang, *Des essais dramat.*, p. 116 ff. — Siehe unten, p. 92 f.

[2]) *Recherches*, p. 3.

[3]) *Hist. de la Crit.*, p. 177 ff.: «*L'auteur de la Poétique fut donc le seul maître qu'écoutèrent les poëtes dramatiques de l'occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien; comme à ces divers titres il avait régné presque sans partage dans les écoles, personne ne s'avisa de lui contester en matière d'art et de poésie l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La Poétique se plaça naturellement sur la même ligne que l'Organon.*» — Ähnlich Pellissier, *L'Art Poét. de Vauq. de la Fresn.*, Einl. p. XLII: «*Aristote, dont l'autorité en matière de philosophie venait d'être fortement ébranlée, s'arrogeait peu à peu dans le domaine des lettres et de la poésie cette domination absolue qu'il garda pendant deux siècles.*» — Über das An-

Mit einem Worte, die Poetik des Aristoteles wurde das Gesetzbuch für die Dichter, und auf ihr bauten die italienischen Kunsttheoretiker ihre poetischen Theorien auf.

Doch Übersetzungen der Poetik allein genügten nicht. Es war in ihr nicht alles so klar, wie man es wünschte; es bedurfte daher der Erklärungen, und die Lust zum Kommentieren war in dieser Zeit ohnehin gross genug. „Die vielfach dunkelen und schwierigen Sätze der Poetik, sagt Gaspary, boten immer die Möglichkeit, dass jeder darin fand, was er brauchte, und um ihre Auslegung hat sich Jahrhunderte lang die literarische Kritik mehr gedreht, als um direkte Betrachtung der Kunst und des Kunstwerkes.“[1] „Man dachte, wie Bouterweck ganz richtig bemerkt, nicht daran, dass man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muss, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, kommentierte und interpretierte man seine ästhetischen Bemerkungen wie die Gesetze des Corpus Juris.“[2]

Darin liegt die grosse Schwäche aller Kommentatoren, dass sie weder auf die von den Alten noch von den Modernen geübte Praxis Rücksicht nahmen; auf die Praxis der Alten höchstens noch insoweit, als sie Beispiele zum Belege ihrer Ansichten brauchten.

In rascher Folge erschienen nun in Italien, besonders von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, Übersetzungen und Kommentare der Poetik und verbreiteten, da sie meist in lateinischer Sprache abgefasst waren, die Kenntnis dieses Werkes

---

sehen, das die Poetik des Aristoteles genoss, vgl. noch Di Niscia, *La Gerusalemme Conquistata* etc., im *Propugn.* 1889, XXII, N. S. vol. II, Parte II, 105 f.

[1]) *Geschichte der ital. Litt.* II, 562. — Vgl. auch Borinski, *Das Epos der Renaiss.*, in: Geiger, *Vierteljahrsschrift* 1886, I, 193.

[2]) *Geschichte der Poes. und Bereds.* I, 38.

durch die ganze gebildete Welt. Noch im Anfange des 17. Jahrhunderts erschien der Kommentar des Benius.

In Spanien und Frankreich, wo sich im 16. Jahrhundert ebenfalls der Einfluss der Regeln schon geltend machte, begnügte man sich vorerst mit der durch die Italiener übermittelten Kenntnis der Poetik.[1])

A. Übersetzungen und Kommentare der Aristotelischen Poetik.

Im Jahre 1498 erschien, wie schon erwähnt, in Venedig die erste lateinische, wirklich auf das griechische Original zurückgehende Übersetzung der Poetik von Georgius Valla.[2]) Da sie aber dem Verfasser nicht zugänglich war,

[1]) Erst im 17. Jahrhundert begegnen wir auch ausserhalb Italiens einigen Übersetzungen und Kommentaren der Poetik; 1610 erschien eine lateinische Übersetzung von dem Niederländer Heinsius; 1626 eine spanische von Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, (die mir aber nicht zu Gesichte kam), und 1633 ebenfalls eine spanische mit Kommentar von Gonzalez de Salas. Erst 1667 erschien die erste französische Übersetzung von Norville.

[2]) Dem Polydoro Thyberti aus Cesena gewidmet (siehe Heiberg, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's* etc., p. 17); gedruckt in einem Sammelbande mit 17 anderen Werken griechischer Autoren, *Venet. 1498, apud Simonem Papiensem Bevilaquam* (Heiberg, l. c., p. 37f.), und wahrscheinlich auch in: *Arist. Opera lat. a J. Argyropulo, Hermolao, Leon. Aretino et Georgio Valla e graeco trad.* Venet. 1507, fol. Doch war mir keine dieser beiden Ausgaben zugänglich. — Über Georgius Valla ist ausser der gründlichen, eben citierten Arbeit Heiberg's noch zu vergleichen: Tiraboschi, *Stor. della lett. it.* VI², 356ff.; Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza. 1789, II. 131ff.; ferner die kurzen Bemerkungen Egger's, *L'Hellén.* I, 339; Susemihl's, *Arist. üb. die Dichtk.* p. XV, und Borinski's, *Poetik* etc., p. 3, Anm. — Di Niscia, l. c., p. 104 nennt irrtümlicherweise Lorenzo Valla als Übersetzer der Poetik. — Über diesen berühmteren Namensvetter unseres Georgio Valla vgl. Gaspary, l. c. II, 118ff., 136ff.; Nisard, *Gladiateurs* I, 194—285; Vahlen, in Geiger's *Vierteljahrsschrift f. Kult. d. Renaiss.* 1886, I, 384ff; Wolff, *Lorenzo Valla, sein Leben und seine Werke*, Lpz. 1893. (cf. *Litz.* XV, 268ff.; *Lit. Centralbl.* 1893, 1618ff.; *Berl. Phil. Woch.* XIV, 1465f.; *Rev. crit.* 1893, XXXV, 329; *Arch. stor. it.*, 5ª ser. 1893, XI, 433ff.; *Riv. stor. it.* 1893, XI, 327.)

so kann hier leider kein Urteil über dieselbe abgegeben werden; doch weisen bereits die unmittelbaren Nachfolger Valla's, Paccius und Robortellus, auf die Mangelhaftigkeit dieser Übertragung hin.[1]) Es gebührt jedoch G. Valla das Verdienst, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die Poetik des Aristoteles gelenkt zu haben.

Im Jahre 1503 erschien die erste griechische Textausgabe der Poetik.[2])

Eine andere, im Jahre 1536 veröffentlichte lateinische Übersetzung der Poetik lieferte Paccius,[3]) welchem nach eigenem Zeugnisse bei seiner Bearbeitung der Poetik drei alte, natürlich griechische Exemplare, vorlagen. Er ist von der Wichtigkeit dieses Werkchens, aber auch von der Unzulänglichkeit der Übersetzungen Averroës' und Valla's überzeugt und wundert sich, dass dieser Wissenszweig bis jetzt so vernachlässigt sei.[4]) Er selbst gibt dann eine Übertragung, die sich bei den Zeitgenossen allerdings eines hohen Ansehens erfreute, bei genauer Prüfung aber erkennen lässt, dass der Übersetzer an vielen Stellen den eigentlichen Sinn

---

[1]) Auch Heiberg, l. c., p. 34, weist auf die Unzulänglichkeit der Übersetzungen G. Valla's hin.

[2]) Egger, *L'Hellén.* I, 339; Borinski, *Poet. d. Ren.*, p. 3, Anm. 1. — Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVI u. Cloetta, l. c. II, 136, Anm. 2, geben irrtümlicher Weise 1568 als Jahr des ersten griechischen Druckes an. Butcher, *Arist.'s Theor.* etc., p. XVII, sagt 1508. Daselbst ist eine lateinische Übersetzung der Poetik zusammen mit der Paraphrase des Averroës, Venet. 1515, erwähnt.

[3]) Vollendet bereits 1524, wie aus einem an Nic. Leonicus gerichteten Briefe v. 5. Okt. 1527 hervorgeht. Siehe Paccius, Poet. fol. 3: „*Mitto enim ad te Aristotelis Poeticam à me in latinum conuersam anno propè iam tertio abhinc Romae cum essem* ....“ — Paccius war auch als Übersetzer griechischer Tragödien und als tragischer Dichter thätig. Victorius sagt von ihm in der Vorrede zu seinem *Kommentar der Poetik*, p. 8: „*Tragoediam etiam quandam, inuento nouo genere versus, nostro patrioque sermone conscripsit, vt plures etiam è Gręcis poetis, non sine laude, et industria multa, partim eodem nostro: partim Latino sermone expressit.*“ — Er schrieb eine Tragödie: *Dido in Cartagine* und übersetzte Euripides' *Iphigenie in Tauris* und *Cyclops*, ferner Sophocles' *Electra* und *Ödipus*. (cf. Gaspary, l. c. II, 554.)

[4]) *Poetica*, fol. 4 (Anhang, p. 156).

des griechischen Originals nicht erfasst hat. Wie das bereits Robortellus (siehe unten) erkannte, so sind für die Unzulänglichkeit jener Übersetzung in neuester Zeit auch von Klein[1]) unwiderlegliche Beweise gegeben worden.

In Bezug auf die Einheiten bringt uns diese Übertragung nicht mehr als die Poetik selbst; es sei hier nur erwähnt, dass Paccius das aristotelische ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, welches später so vieldeutig ausgelegt wurde, sinngemäss mit *paulo plus minúsve* übersetzt.[2])

Diese erste vollständige und in der Hauptsache doch ziemlich getreue Übersetzung der Poetik ist jedoch insofern von Wichtigkeit, als mehrere der späteren Kommentatoren, wie bereits Otto[3]) hervorgehoben hat, sie entweder abdruckten oder sonstwie benutzten.[4])

Zunächst geschieht dies von Robortellus, der 12 Jahre nach dem Erscheinen der Übertragung des Paccius den Text derselben mit geringen Änderungen 1548 wieder abdruckt.[5]) Von den früheren Übersetzern hat er keine sehr hohe Meinung; auch Paccius sei, obwohl er Valla verbessert habe, manchmal gestrauchelt, was übrigens auch ihm selber begegnen könne, wie er bescheiden hinzufügt.[6])

Robortellus hat zuerst das Bedürfnis empfunden, die Poetik zu kommentieren.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* erklärt sich unser Kommentator mit der Interpretation des Averroës ein-

---

1) *Der Chor* etc., p. 8.

2) l. c., fol. 9a (Anhang, p. 156).

3) *Silvanire*, Einleit. p. XVII. — Vgl. noch Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, Vorr. p. XVII.

4) 1536 erschien auch die griechische Textausgabe der Poetik von Trincaveli (Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVII f.; Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. XVII).

5) Robortellus' Übersetzung und Kommentar müssen jedoch schon früher bekannt gewesen sein, da Segni, dessen Kommentar zu Anfang des Jahres 1548 beendet war (siehe unten, p. 36), die Übersetzung des Robortellus bereits erwähnt (Segni, *Poetica*, p. 272).

6) *Explicationes*, Ad Lectorem (Anhang, p. 156 f.).

verstanden [1]) und formuliert dann die Regel so, wie sie fast alle späteren Erklärer angenommen haben: „Die Fabel (sc. Handlung) wird einheitlich genannt, auch wenn sie aus mehreren Handlungen besteht, welche jedoch nach einem Ziele streben und gegenseitig so verbunden sind, dass eine Handlung aus mehreren entsteht.“ [2]) Es weicht diese Auffassung insofern etwas von dem aristotelischen Wortlaute ab, als Aristoteles nur von Teilen einer Handlung spricht, die eng mit einander verbunden sein müssen, nicht aber von mehreren Handlungen, welche nach *einem* Ziele streben. Doch wollte Robortellus mit seiner Erklärung wohl nichts anderes sagen, als Aristoteles selbst. [3])

Viel mehr interessieren uns die Ausführungen des Robortellus über die *Einheit der Zeit.* Otto [4]) hat darüber in so klarer und ausführlicher Weise gehandelt, dass uns nur noch weniges hinzuzufügen bleibt.

Zunächst müssen wir von neuem betonen, dass Robortellus *zuerst* das aristotelische *μίαν περίοδον ἡλίου* (= einen Sonnenumlauf) nicht mehr kurzweg als *„Tag“* auffasst, sondern als *künstlichen Tag,* d. h. als die Zeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Er glaubt diese Ansicht durch keine besseren Gründe stützen zu können, als durch den Hinweis auf die Thatsache, dass die Tragödie die Nachahmung einer möglichst kurzen Handlung sei, die sich vor den Augen des Publikums, also am Tage abspiele; denn, fügt er als Hauptgrund hinzu, „bei Nacht ruhen die Menschen und geben sich dem Schlafe hin, wickeln aber nicht Geschäfte ab oder unterhalten sich.“ Als Beweis für die Richtigkeit seiner Behauptung führt er dann Sophokles' *König Ödipus* an. [5]) Warum

---

[1]) l. c., p. 80: *„Auerroes in sua paraphrasi etiam locum hunc doctè videtur mihi interpretari.“*

[2]) l. c., p. 80 (Anhang, p. 157).

[3]) Da sich die Ansichten fast aller Erklärer und Poetiker über die Einheit der Handlung so ziemlich mit der des Robortellus decken, so sollen im nachfolgenden nur noch Abweichungen von dieser Auffassung konstatiert werden.

[4]) l. c., p. XVII.

[5]) l. c., p. 49. (Die Stelle ist abgedruckt bei Otto, *Silvanire*, Anhang p. CIII, worauf hiemit verwiesen wird.) — Ganz in derselben Weise

sollte aber eine griechische Tragödie sich nicht auch einmal innerhalb 12 Stunden abspielen? Hätte er sich die Mühe genommen, noch andere griechische Stücke auf diesen Punkt hin zu prüfen, so hätte er vielleicht gefunden, dass in sehr vielen die Zeitdauer der Handlung nicht nur einen künstlichen, sondern manchmal sogar einen natürlichen Tag um ein Beträchtliches überschreitet.

Robortellus' Interpretation vom künstlichen Tage ist von einigen späteren Kommentatoren, Castelvetro, Piccolomini und Benius, angenommen worden, während Madius, Victorius und Riccobonus sich darüber nicht näher äussern. Nur einer, Segni, nimmt entschieden Stellung gegen diese Auffassung.[1]

Otto[2]) legt ein besonderes Gewicht auf Robortellus' Äusserung betreffs der Übereinstimmung der Tragödie und Komödie hinsichtlich der Zeitdauer, weil er damit gleichsam ein „Gesetz proklamiert habe". Uns scheint dies eine zu weitgehende Behauptung. Denn die Lehren der Poetik waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon längst anerkannte Gesetze, was auch Robortellus recht gut wusste.

Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Einheiten der Handlung und der Zeit sowohl für die Tragödie als auch für die Komödie für nötig erachtet; ja, Verardus entschuldigt sich ausdrücklich wegen der Nichtbeachtung der dramatischen Gesetze, betont aber, dass in seinem Stücke wenigstens die Zeiteinheit gewahrt sei.[3] Dagegen stimmen wir Otto durchaus bei, wenn er hervorhebt, dass Robortellus hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen" hat und in bewusster Weise über den Aristoteles

begründete ca. 100 Jahre später D'Aubignac (*Pratique*, p. 109) seine Annahme des künstlichen Tages: «*Nous ne voions point que regulierement les hommes agissent devant le Jour ni qu'ils portent leurs occupations au delà.*» D'Aubignac (l. c., p. 108) nennt übrigens als Vertreter des künstlichen Tages nur Castelvetro und Piccolomini, als Vertreter des natürlichen Tages Segni.

[1]) Siehe unten, p. 36.

[2]) l. c., p. XVIII.

[3]) Es war die *Historia Betica;* siehe unten, p. 56f.

hinausgegangen ist",[1]) wie sich ja auch aus F. Klein's Darlegungen ergibt, dass Robortellus zu dem oft missverstandenen Texte des Originals einen allerdings ausführlichen, aber an Irrtümern reichen Kommentar geliefert hat.[2])

Schon ein Jahr nach diesem ersten Kommentar zu Aristoteles' *Poetik*, erschien die erste *italienische* Übersetzung dieser Schrift (1549), welche Bernardo Segni zum Verfasser hat und bereits am 10. Januar 1548 beendet war, wie aus dem Datum der Widmung des Werkes an Cosimo Medici hervorgeht.[3]) Seiner Übersetzung fügte Segni noch erklärende Bemerkungen, also einen Kommentar hinzu. Egger und Breitinger haben Segni nicht erwähnt, Otto hat ihn als „*belanglos*" übergangen.[4]) Mit Unrecht, denn Segni tritt, wie schon erwähnt, der von Robortellus beliebten Annahme des künstlichen Tages entschieden entgegen.

Er übersetzt die die Zeitdauer betreffende Stelle der Poetik wortgetreu mit *vn circuito di sole, ò poco più* und fügt dann die ausdrückliche Erklärung hinzu: *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIV.* Diese Ansicht begründet er in folgender Weise: „Ich verstehe darunter den natürlichen Tag zu 24 Stunden, weil die Handlungen der Tragödien und auch der Komödien häufig derart sind, dass ihre Ausführung sich eher für die Nacht als für den Tag eignet, wie Ehebrüche, Mordthaten und ähnliches. Wir dürfen uns ja nicht daran stossen, wenn jemand sagt, die Nacht sei die Zeit der Ruhe, da ja die Zügellosen und Ungerechten die Dinge in einer naturwidrigen Weise benützen, und weil es auch ganz wohl angängig ist, eine einzige Nacht ohne sich auszuruhen zuzubringen, um irgend ein Unternehmen und einen Wunsch auszuführen." [5])

Segni setzt sich also hier in direkten Gegensatz zu Robortellus, den er bei seinen Worten offenbar im Sinne hat, und seine Gründe hören sich wohl ebensogut, wenn nicht besser an, als die seines unmittelbaren Vorgängers.

---

[1]) l. c., p. XVII f.
[2]) l. c., p. 8 ff.
[3]) *Rettorica et Poetica d'Aristotile,* Widmung.
[4]) l. c., p. XXV, Anm. 1.
[5]) l. c., p. 289 f. (Anhang, p. 157).

Auffallenderweise blieben Segni's Übersetzung und Kommentar im 16. Jahrhundert sowohl in Italien, als auch in Spanien und Frankreich aus uns unbekannten Gründen gänzlich unbeachtet. Keiner der folgenden Kommentatoren oder Poetikenschreiber erwähnt ihn, wie auch keiner der folgenden Erklärer der Poetik sich in Bezug auf die Dauer der Handlung entschieden auf seinen vernünftigen Standpunkt gestellt hat.

Das Jahr *1550* bringt uns einen neuen Kommentar und zwar von den beiden Paduaner Gelehrten Madius und Lombardus.[1])

Die sophistische Unterscheidung des Robortellus zwischen natürlichem und künstlichem Tage finden wir in diesem Kommentare nicht, da die beiden Verfasser sich damit begnügen, die wortgetreue Übersetzung der Stelle ohne weitere Deutung zu bringen.[2])

Die von Madius allein herrührenden „*Annotationes*" geben noch den erklärenden Grund für die Beschränkung der Zeit auf einen Tag. Dieser Grund liege darin, dass sowohl Tragödie wie Komödie bestrebt seien, der Wahrheit möglichst nahe zu kommen. Würden aber in der Zeit von 2—3 Stunden Ereignisse von der Dauer eines oder mehrerer Monate zur Darstellung gelangen, so wäre das unglaublich. Eine solche greifbare Unwahrscheinlichkeit wäre es z. B., wenn ein Bote nach Ägypten geschickt und in einer Stunde wieder auftreten würde; das Publikum würde in einem solchen Falle mit Recht seiner Missbilligung Ausdruck geben.[3])

Otto bemerkt zu dieser Stelle, dass hier Madius zum erstenmale die *Zeit in Raum umgesetzt* und somit einen folgeschweren Schritt ausgeführt habe . . . *Hier werfe die Einheit des Ortes schon ihren ersten Schatten voraus.*[4]) Uns scheint dies eine

---

[1]) Morsolin, *Trissino*, p. 336 sagt, dass Madius der erste gewesen sei, der die Poetik interpretiert habe. Er wird auch von Giraldi in dem *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (1543) schon als „*dotto e diligente interprete di Aristotile*" erwähnt. (*Bibl. rar.* LII, Parte II, 40.)

[2]) Die Stelle findet sich abgedruckt bei Otto, l. c., CIII f.

[3]) *Poetica*, p. 93 (Otto, l. c., p. CIV).

[4]) l. c., p. XIX.

zu weit gehende Schlussfolgerung zu sein. Denn Madius hat bei jener Bemerkung sicherlich nicht an die Ortseinheit gedacht; diese würde ja durch die Entsendung eines Boten nach irgend einem anderen Orte durchaus nicht verletzt werden, da sich die Haupthandlung deswegen doch an ein und demselben Platze abspielen könnte. Was Madius an dem von ihm angeführten Beispiele Tadelnswertes findet, ist einzig die durch eine zu frühe Rückkehr des Boten bewirkte Verletzung der *Wahrscheinlichkeit in Bezug auf die Zeit.* Es verstand sich für Madius, wie für die folgenden Kommentatoren und Theoretiker des Dramas, von selbst, dass der Ort an die Zeit gebunden war. Das war die natürliche Folge der Forderung, dass die Darstellung sich möglichst der Wirklichkeit nähern müsse.

Nebenbei bemerkt, ist Madius, was Otto nicht erwähnt, der erste, der an eine Beschränkung der Dauer der epischen Handlung denkt. „Wenn auch der Philosoph (sc. Aristoteles), so heisst es bei ihm, sagt, dass es (sc. das Epos) der Zeit nach unbegrenzt sei, so muss man dies doch richtig verstehen. Denn wenn die nachgeahmte Handlung begrenzt sein muss (wie unten gezeigt werden wird), so muss es auch die Zeit sein. Der Philosoph sagt jedoch, dass die Zeitdauer des Epos unbegrenzt sei, weil dieses eine ziemlich grosse Ausdehnung hat.“ [1])

Wir sehen hier bereits das Bestreben, die Zeiteinheit, allerdings in weiterem Sinne, auch auf das Epos zu übertragen. Thatsächlich haben später Minturno [2]) und D'Aubignac [3]) die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränkt wissen wollen.

Zehn Jahre später, 1560, erscheint neuerdings eine Übersetzung mit Kommentar von Petrus Victorius.[4]) Uns liegt die Ausgabe vom Jahre 1573 vor.[5])

[1]) *Poetica.* fol. 93 (Anhang, p. 157 f.).

[2]) *Poetica,* p. 71 (Anhang, p. 169; siehe unten, p. 71).

[3]) *Pratique,* liv. II, 107.

[4]) Lessing erwähnt *Victorius*, *Hamb. Dram.*, St. 37, p. 252. Cf. Cosack, *Material.*, p. 238; Schroeter u. Thiele, l. c., 252 f., Anm. 14.

[5]) Widmung der Ausg. v. 1573 an Cosmo Medici: „*Post XII.*

Hinsichtlich der Zeiteinheit hält sich Victorius, wie sein Vorgänger, an den Text des Aristoteles: „Die Tragödie ist möglichst bestrebt, sich innerhalb eines Sonnenumlaufes abzuspielen, oder sie überschreitet denselben, wenn sie einmal über den Zeitraum eines Tages hinausgeht, nur um eine kurze Zeit. Das Epos dagegen hat in Bezug auf die Zeit keine Grenze; es liegt auch nichts daran, wenn die erzählten Handlungen als im Laufe von Monaten und Jahren sich abspielend gedacht werden, wenn nur die Thatsachen, aus welchen die tragische Fabel besteht, bequem im Zeitraume eines Tages vor sich gehen können, oder wenn sie diese engen Schranken überschreiten, doch nur um wenige Stunden darüber hinausgehen.“ [1])

Ob unter dem „*Sonnenumlauf*“ ein natürlicher oder ein künstlicher Tag gemeint sei, darüber spricht sich Victorius nicht aus. Doch betont er zweimal, dass eine kleine Überschreitung des Zeitraumes gestattet sei, wodurch er sich einigermassen auf den Boden der Wirklichkeit stellt und mit den Dichtern seiner Zeit Fühlung bekommt.

Sehr bemerkenswert ist noch, dass er *von der Regel der Zeiteinheit als von einer engen Schranke* spricht, was immerhin aus dem Munde eines Kommentators, dessen Vorgänger und Nachfolger im allgemeinen auf noch grössere Beschränkung drangen, ein wenig sonderbar klingt.

Von besonderem Interesse ist der Schlusssatz seiner Erklärung der Zeiteinheit: „Zuerst, als die Tragödie noch roh und unvollkommen war, bestand in Bezug auf die Zeit kein

---

annorum spatio rursus ad te confugio princeps.“ — Übrigens scheint wenigstens die Übersetzung selbst schon älteren Datums zu sein. Segni sagt in der Widmung seiner bereits erwähnten Poetik vom Jahre 1548, dass er sich in der Textkorrektion und Erklärung manchmal an Pier Vettorio, „*huomo sopra d'ogni altro Dottissimo*“ gehalten habe. „*Io certamente confesso in certi luoghi di questa mia traduttione essermi valuto della sua dottrina liberalissima; e inquanto alla correttione del testo: e inquanto alla explicatione de' sensi.*“ Vgl. auch Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., 1543: „*Mentre che io era colla penna in mano su questa parte, è uscita la interpretazione del dottissimo M. Pietro Vittorio . . . sulla Poetica di Aristotile*“. (*Bibl. rara*, l. c., p. 43.)

[1]) *Poetica*, p. 52 (Otto, l. c., p. CIV).

Unterschied zwischen Tragödie und Epos . . . . d. h. die Tragödien waren in keine Zeitgrenzen geschlossen, sondern frei und ungebunden: dies ist aber später *mit Recht* gebessert worden." [1])

Breitinger [2]) und Otto [3]) haben diese Stelle schon gebührend hervorgehoben. Sie zeigt uns Victorius nicht mehr als einfachen Kommentator, sondern als Gelehrten, der in subtiler Weise an dem ihm vorliegenden Texte herumdeutelt, und eigenmächtig Zusätze macht, welche geeignet sind, demjenigen, der Aristoteles' Poetik nicht aus eigener Anschauung kennt, einen ganz falschen Begriff von ihrem Inhalte zu geben. [4])

Eine ganz eigenartige Stellung unter den Kommentatoren der Poetik nimmt der geschwätzige Opponent des Aristoteles, [5]) Castelvetro ein. Er begnügt sich nicht, die betreffenden Stellen in der herkömmlichen Weise zu erklären, sondern er dringt scheinbar tiefer in den Sinn des Aristoteles ein, [6]) lässt sich aber dabei keine Gelegenheit ent-

---

[1]) *Poetica*, p. 52 (Otto, l. c., p. CIV).

[2]) *Les Unités* etc., p. 10.

[3]) l. c., p. XIX.

[4]) Vgl. Klein, *Der Chor* etc., p. 11 f. — Von dem Ruhme, den Victorius als Gelehrter genoss, gibt Varchi Zeugnis im *Ercolano*, p. 352: „*E chi non conosce Messer Piero Vettori? il quale, mediante l'opere che si leggono tante, e sì belle di lui, è celebrato in tutto 'l mondo non solo per uomo dottissimo, ma eziandio eloquentissimo, oltra la nobilità, la bontà, l'umanità, e tante altre lodevolissime parti sue.*" — Vgl. auch Dacier, *Poët. d'Arist.*, Préf., p. 22, wo er „*le plus sçavant, le plus exact et le plus sage de tous les Commentateurs latins*" genannt wird.

[5]) Borinski, *Poetik* etc., 215, Anm. 1.

[6]) Canello, *Storia* etc., p. 305 f. spendet ihm folgendes, uns etwas übertrieben scheinendes Lob: „*Ma chi veramente penetrò bene addentro, senza tuttavia attingerlo tutto, nel pensiero di Aristotile, fu Lodovico Castelvetro che della Poetica diede una versione e una dotte e accuratissima esposizione (Vienna 1570), nella quale per primo riconobbe che il libretto d'Aristotile non è che una serie di note, spesso disordinate.*" — Auch Di Niscia, l. c., p. 107, erkennt die Unabhängigkeit seines Urteils an: „*Ebbe relativamente ai suoi tempi grande indipendenza di giudizi. Venera Aristotile, ma non se ne fa schiavo; alcune volte entra in discussione, gli rifà i ragionamenti, pure accordandosi con lui nelle conclusioni; altrove lo confuta del tutto, e non sempre lo scusa col*

gehen, seinen Lehrmeister zu verbessern.[1]) Seine Übersetzung nebst Kommentar erschien in italienischer Sprache in Wien, im Jahre 1570.

Die uns interessierenden Stellen über die Zeiteinheit finden sich fol. 60b. Da Otto Castelvetro's Ansichten über diesen Punkt schon eingehend gewürdigt hat,[2]) so sollen hier nur die Hauptpunkte kurz angedeutet werden.

Es verdient mehr hervorgehoben zu werden, als dies von Otto geschehen ist, dass Castelvetro der erste Italiener ist, der eine *Beschränkung des Ortes der Handlung* verlangt hat. Die Handlung der Tragödie sagt er, hat vor sich zu gehen *„in picciolo spatio di luogo, e in picciolo spatio di tempo, cio è in quel luogo, e in quel tempo, doue e quando i rappresentatori dimorano occupati in operatione, e non altroue, ne in altro tempo.“* [3]) Dass er hiebei keine *Ortseinheit*, sondern nur eine Ortsbeschränkung im Auge hat, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo er nicht von einer *unità*, sondern von einer *strettezza del luogo* spricht.[4]) Diese Ortsbeschränkung gestattet aber an sich sehr wohl einen Scenenwechsel innerhalb der Zeitgrenzen. Breitinger geht daher zu weit, wenn er sagt, „dass die Ortseinheit 1570 klar ausgeschieden und der Zeiteinheit gegenüber gestellt erscheint“.[5]) Allerdings legt Castelvetro auf die Beschränkung des Ortes ebensoviel Gewicht, wie auf die der Zeit; man kann auch zugestehen, dass er mit dem Ausdrucke *il luogo stretto*

---

supporre che ci siano errori nel testo“. — Er nimmt ihn auch gegen das harte Urteil Dacier's (siehe unten, p. 46) in Schutz. (l. c., p. 108, Anm. 1.)

[1]) Cf. La Mesnardière, *La Poëtique, Discours prélim.*: *« L'Ouurage laborieux de Louis Casteluetro seroit sans mentir admirable, si la passion de contredire le plus sçauant de tous les hommes ne lui auoit point inspiré de fort étranges opinions. »*

[2]) l. c., p. XX ff. — Bei Otto, p. CV ff. finden sich ferner alle auf die Zeiteinheit bezüglichen Belegstellen. — Die Stelle über die Zeiteinheit hat auch Breitinger als Nachtrag zu seinen *„Unités“* abgedruckt in: *Rev. crit.* 1879, VIII, 478 ff. und in: *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127 ff.

[3]) *Poetica.* fol. 60b (Otto, l. c., p. CV).

[4]) ibd. fol. 99a (Anhang, p. 158 f.).

[5]) *Herr. Arch.* LXIII, 127.

è il palco [1]) eine Art Ortseinheit [2]) gemeint hat, dass er ferner den Ort der Handlung und den Ort der Aufführung ebenso wie die Zeit der Handlung und die Zeit der Aufführung mit einander vermengt, aber nirgends spricht er davon, dass der Ort nie wechseln dürfe, wie dies zwei Jahre später (1572) Jean de la Taille [3]) in Frankreich, und dann noch bestimmter Philip Sidney [4]) in England thut. Castelvetro ist also nicht, wie Breitinger meint, der erste *Formulierer der Ortseinheit*, [5]) sondern dieses zweifelhafte Verdienst gebührt, wie bereits erwähnt, Jean de la Taille, der zuerst klar und deutlich die Einheit des *Ortes* neben der Einheit der *Zeit* forderte.

Bezüglich der *Zeiteinheit* hat Otto mit Recht Gewicht darauf gelegt, dass Castelvetro das *merito* des Victorius noch entschiedener ausdrückt, dass er ferner irrtümlicherweise Zeit der Handlung und Dauer der Aufführung einander gleichsetzt. Er will der Phantasie des Zuschauers gar keinen Spielraum lassen. [6]) Die Handlung solle nur die Zeit in Anspruch nehmen, welche zur Aufführung nötig sei; sie dürfe

---

[1]) *Poetica.* fol. 60 b (Otto, l. c., p. CV).

[2]) Di Niscia, l. c., p. 449, Anm. 2: „*Il Castelvetro accenna anche all' unità di luogo, della quale Aristotile non parla.*"

[3]) *Saül, Préf.:* «*Il faut tousiours representer l'histoire, ou le jeu en vn mesme iour, en vn mesme tẽps, et en vn mesme lieu.*» (Cf. Otto, l. c., p. XXXVI. — Vgl. auch Robert, *La poét. de Racine*, p. 351; Rosenbauer, *Die poet. Theor. der Plejade*, p. 86.)

[4]) *Deffence of Poetry*, p. 67: "*The stage should always represent but one place.*" (Cf. Quosseck, *Sidney's Def.* etc., p. 38.)

[5]) *Herr. Arch.* LXIII, 127. — Derselbe Autor hat auch ibd. p. 466 über die Anleihen gehandelt, welche Sidney bei Castelvetro gemacht hat.

[6]) Schon Piccolomini wendet sich gegen diese Auffassung (siehe unten, p. 47). Vgl. auch Buonamici, *Discorsi Poetici*, p. 109: „*Castelvetro . . . confonde altresì la natura del rappresentato con la natura del rappresentante, e pecca come dicono i dialettici in figura di dittione, attribuendo al tempo rappresentante quello che si conuiene al tempo rappresentato. E poco attribuisce all' intelletto dell' vditore della rappresentazione, se egli non sà discernere il tempo rappresentante dal rappresentato.* — Ähnlich Benius, *In Arist. Poet. Comment.*, fol. 140 (siehe unten, p. 52).

deshalb nicht länger als 12 Stunden dauern, da die Zuschauer durch verschiedene leibliche Bedürfnisse, Essen, Trinken etc. verhindert seien, länger im Theater zu bleiben.[1])

Dies ist der rein theoretische Standpunkt Castelvetro's, der ihn die Undurchführbarkeit seiner Anschauungen ganz und gar übersehen liess.[2]) Wie lange eine Aufführung in Wirklichkeit dauern könne, ohne den Zuschauern lästig zu werden, darüber waren die dramatischen Dichter der Zeit sich glücklicherweise klar. Denn fast keines der im 16. Jahrhunderte aufgeführten Stücke erfordert eine längere Aufführungszeit als 4 Stunden. Giraldi wurde es zum Vorwurf gemacht, dass die Aufführung seiner *Didone* 6 Stunden dauere[3]) und Guarini's *Pastor Fido* wurde getadelt, weil dieses Pastoraldrama ca. 6 Stunden erforderte.[4])

Die Folge der Gleichstellung der Zeit der Handlung und der Aufführung ist die Beschränkung der Handlung auf einen möglichst kurzen Zeitraum. Aber auch in diesem Falle gibt es eine Grenze. „Wie Plautus nicht zu loben ist", meint Castelvetro, „weil er in einer seiner Komödien über die vorgeschriebene Grenze hinausgeht, so sind diejenigen zu tadeln, welche die *grandezza leggittima* der Handlung beschränken und diese eher zu Ende führen als nötig ist, sie also nicht über einen Zeitraum von ca. 2 Stunden hinausführen."[5]) Also Schranken ohne Ende!

Otto hat schon darauf hingewiesen, dass Castelvetro mehrfach mit Aristoteles in Widerspruch gerät, so be-

---

[1]) *Poetica*, fol. 60b (Otto, l. c., p. CV).

[2]) Marmontel, *Éléments de Litt.* V, 433: «*Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, est de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée, c'est au Théâtre même qu'il faut l'étudier.*» — Ferner Dacier, *L'Art. Poét.*, *Préf.*, p. 22 f. (siehe unten, p. 46, Anm. 2).

[3]) Giraldi, *Didone*, in: *Tutte le trag.*, vol. I, 132, 155.

[4]) Salviati, auch ein Kommentator der Poetik, sagt in seinem *Giudizio sul Pastor Fido* ed. Manzoni, p. 94: „*Non credo che oltre al termino di quattro ore senza rincrescimento ed isturbo star possono gli spettatori. Ed io mi temo che la nostra tragicomedia* (sc. *il Pastor Fido*) *occuperebbe almanco sei ore.*"

[5]) *Poetica*, fol. 95 b (Anhang, p. 158).

sonders in Bezug auf die Länge des Dramas.[1]) Auch seine Ansichten über die *Einheit der Handlung* widersprechen der Auffassung des Aristoteles. Während nämlich dieser selbst und mit ihm seine übrigen Ausleger an der *Einheit* der Handlung festhalten und nur die allernotwendigsten, mit der Haupthandlung eng verknüpften Episoden gestatten, empfiehlt Castelvetro[2]) eine *Doppelhandlung*: „Was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt, muss richtig verstanden werden. Wir finden nämlich in jeder wohlgeordneten Tragödie und Komödie, welche geeignet ist, grösseres Vergnügen zu gewähren, *nicht eine einzige Handlung, sondern zwei*, welche manchmal nicht ganz jene Abhängigkeit von einander zu haben scheinen, die sie notwendiger- oder wahrscheinlicherweise haben sollten und von denen allenfalls jede für sich dargestellt werden könnte. Freilich erscheint die eine als Haupthandlung, die andere als Nebenhandlung, und es scheint, dass die Nebenhandlung dazu dient, das Glück oder das Unglück in der Haupthandlung mehr hervorzuheben." [3]) Als Beispiele für eine Doppelhandlung führt er den „*Rasenden Herkules*" des Euripides und des Seneca und die „*Andria*" des Terenz an. Dann fährt er fort: „Wenn auch Aristoteles hier und anderorts hartnäckig darauf besteht, dass die Handlung einheitlich und die einer einzigen Person sei, und dass, wenn trotzdem mehrere Handlungen vorhanden sind, die eine der anderen untergeordnet sei, so führt er dafür doch keinen Grund oder Beweis an, ausser das Beispiel der tragischen Dichter und Homers, welche sich an eine Handlung einer Person gehalten haben. Er konnte aber leicht sehen. dass die Tragödie und die Komödie eine einzige oder zwei Handlungen umfassen, welche infolge der Abhängigkeit der

---

[1]) l. c., p. XX, XXII.

[2]) Vgl. Di Niscia. l. c., p. 448 f.: „*Il Castelvetro non giudica necessario stabilire che la favola debba essere d'una azione sola . . . Il costituire dunque favola d'una sola azione non è necessario, ma è più lodevole per il poeta che lo tenta.*"

[3]) Riccobonus bekämpft entschieden diese Ansicht Castelvetro's und nimmt Aristoteles in Schutz. (Siehe unten, p. 51 und Anhang. p. 161).

einen von der anderen, für eine einzige gehalten werden können, und dass diese Handlung besser die einer einzigen Person als die eines Volksstammes ist, nicht weil die Tragödie und Komödie nicht geeignet sind, mehrere Handlungen zu enthalten, sondern weil der Zeitraum von höchstens 12 Stunden, in welchem die Handlung zur Darstellung kommt, und die Beschränktheit des Ortes, auf welchem sie dargestellt wird, nicht erlauben, dass viele Handlungen, oder auch eine Handlung eines ganzen Volkes oder oft auch nur eine vollständige Handlung, welche ziemlich lang ist, dargestellt werden. Und dies ist der Hauptgrund, warum die Fabel der Tragödie und der Komödie einheitlich sein, d. h. eine Handlung einer Person oder zwei Handlungen enthalten muss, die ihrer Abhängigkeit nach für eine gelten." [1])

Diese Anschauung Castelvetro's ist charakteristisch für sein ganzes Jahrhundert und zeigt, wie sehr man die Gründe verkannte, welche die Griechen oft zur Beobachtung der Einheiten veranlasst hatten. Den Theoretikern des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr die Handlung, der Inhalt die Hauptsache, sondern die äussere Form. Den Griechen war die Einheit der Handlung das erste Gesetz, aus dem sich naturgemäss die Beschränkung der Zeit und des Ortes ergab.[2]) Castelvetro aber und die Mehrzahl seiner Zeitgenossen halten die Einheit der Handlung nicht an sich für notwendig, ihnen ist sie nur eine Folge der Zeit- und Ortsbeschränkung; [3]) die Tragödie oder Komödie könnte also, ohne in ihrer inneren Harmonie Einbusse zu erleiden, ganz gut mehrere Handlungen umfassen, wenn diese in der gegebenen Zeit und an dem beschränkten Orte ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen könnten. Dass ein grosser Teil der Dichter ähnlich dachte, zeigt uns eine Reihe von Tragödien, deren oft verwickelte Handlung in der unnatürlichsten Weise in die engsten Schranken gedrängt ist. Die Autorität des missverstandenen Aristoteles war so gross, dass nur

---

[1]) *Poetica.* fol. 98b f. (Anhang, p. 158f.).

[2]) Vgl. oben, p. 11ff.

[3]) Butcher, l. c., p. 278: "*They subordinated Unity of Action to the observance of the other rules.*"

ganz selten einer sich offen mit ihm in Widerspruch zu setzen wagte.

So verschroben und sonderbar Castelvetro's Ansichten manchmal auch sind, so erfreute er sich doch wegen seiner Gelehrsamkeit bei seinen Zeitgenossen grossen Ansehens. Sein Kommentar zur Poetik wurde in und ausser Italien viel gelesen,[1]) obwohl er, wie Riccobonus, ein jüngerer Zeitgenosse von ihm, ausdrücklich hervorhebt, mehr zur Verdunklung als zur Erklärung der wahren Ansichten des griechischen Philosophen beitrug.[2])

Richtigeren Anschauungen huldigt Piccolomini, einer der berühmtesten Aristoteles-Kommentatoren seiner Zeit.[3]) Einige Jahre nach Castelvetro übersetzt und erklärt er die

---

[1]) Egger, *Hellén.* I, 339; Borinski, l. c., p. 215; Di Niscia, l. c., p. 107 u. passim.

[2]) Riccobonus, *Poetica* (Studiosis Poeticae), nennt Castelvetro *„hominem sine dubio ingeniosissimum, qui lumine ingenij sui ei* (*sc. huic libro de Poetica*) *tenebras offundere conatus sit, eumque dum explicare professus est, potius implicarit, et explicatione reddiderit indigentem, ita vt propter acutissimas eius dubitationes nulla nunc ars propemodum esse perturbatior, et confusior atque adeo difficilior et obscurior uideatur."* — Vgl. Klein, *Der Chor* etc., p. 13, der ohne diese Äusserung des Riccobonus zu kennen, zu ähnlichen Ergebnissen gelangt, indem er z. B. Castelvetro's Interpretation des Aristoteles hinsichtlich des Chores geradezu als „einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche" bezeichnet. — Zum Schlusse möge noch das sehr abfällige Urteil Dacier's über Castelvetro angeführt werden, *Poët. d'Arist., Préf.*, p. 22 f.: *«L'Italien Castelvetro a beaucoup d'esprit et de sçavoir, si l'on peut appeller* (*sic!*) *esprit ce qui n'est qu'imagination, et donner le nom de sçavoir à une grande lecture. Qu'on assemble toutes les qualitez d'un bon Interprete, on aura une juste idée de Castelvetro en prenant le contrepied. Il ne connoît ni le theatre, ni les passions, ni les caracteres; il n'entend ni les raisons, ni la methode d'Aristote, et il cherche bien plus à le contredire qu' à l'expliquer. Il est d'ailleurs si entêté des Auteurs de son pays, qu'il ne sçauroit être bon Critique. Comme le Thersite d'Homere il parle sans mesure, et déclare la guerre à tout ce qui est beau. Il ne laisse pas de dire quelquefois de bonnes choses, mais elles ne valent pas le temps qu'on perd à les chercher.»* — Dazu sagt Di Niscia, l. c., p. 108, Anm. 1 (vgl. oben, p. 40, Anm. 6): *„Un giudizio troppo severo, perchè non lo considera in relazione co'suoi tempi . . ."*

[3]) Di Niscia, l. c., p. 114.

Poetik, indem er zugleich die Irrtümer seines Vorgängers zu widerlegen sucht. Das Werk erschien in italienischer Sprache im Jahre 1575, war aber schon 1572 vollendet.[1])

Bei Besprechung der Zeiteinheit tritt er gleich von vornherein denjenigen Erklärern, welche das von Aristoteles über die Zeitdauer Gesagte auf die scenische Darstellung beziehen, mit der drastischen Bemerkung entgegen, das sei offenbarer Unsinn („*cosa in vero fuora di ogni ragione*"). „Ohne Zweifel, fährt er fort, bezieht sich die Äusserung des Aristoteles auf die Dauer der nachzuahmenden Handlung, welche, wenn sie wirklich vor sich ginge, nicht mehr Zeit als einen künstlichen Tag umfassen dürfte. Jene 3 oder 4 Stunden der Aufführung müssen die Zeit eines ganzen Tages darstellen, da es für die Zuschauer mit Langeweile und vielen Unbequemlichkeiten verbunden wäre, wenn die Vorstellung den ganzen Tag dauern würde." [2])

Wir sehen also in Piccolomini einen entschiedenen Gegner der von Castelvetro vertretenen Anschauungen, gegen die sich offenbar obige Bemerkung richtet. Mit Unrecht behauptet Otto, dass alle Aristoteles-Erklärer „jenes psychologische Gesetz ignorieren, dass der Zeitsinn beim Menschen unter den verschiedenen Umständen mehr oder weniger beträchtlicher Täuschung zugänglich ist." [3]) Vielmehr verlangt Piccolomini ausdrücklich, dass die Zuschauer sich unter den 3—4 Stunden der Aufführung die Zeit eines ganzen Tages vorstellen sollen. Um aber dem Publikum keine zu grosse Unwahrscheinlichkeit zuzumuten, verlegt er den Zeitunterschied zwischen der Dauer der Darstellung und der dargestellten Handlung naturgemäss in die Pausen zwischen den einzelnen Akten und erklärt diesen notwendigen Ausgleich der Differenz zwischen der Zeit der Handlung und der Aufführung als den Hauptgrund für die Einteilung in Akte.[4]) Die Darstellung der 5 Akte nimmt ca.

---

[1]) Die Widmung an den Kardinal Ferdinand von Medici ist datiert: Siena, il di 20. di Aprile 1572.

[2]) *Annotationi*, p. 97 (Otto, l. c., p. CVII ff.).

[3]) l. c., p. XXIV.

[4]) *Annotationi*, p. 180, 380 (Anhang, p. 159 f.).

4 Stunden in Anspruch, die Handlung selbst dauert ca. 12 Stunden, also muss die in den Zwischenpausen verflossene Zeit 8 Stunden betragen. Der Zuschauer hat sich demnach vorzustellen, dass zwischen dem einmaligen Abtreten und Wiedererscheinen der Schauspieler je 2 Stunden verflossen sind „*lo spatio di duo hore, per ciascheduna delle quattro interpositioni... dimanerache se il negotio, che vn' histrione tornando in scena diceua di hauer fatto nel tempo dell' interpositione, non ricercaua maggior spatio di due hore, si doueua stimar possibile che l'hauesse fatto*". [1])

Piccolomini sieht also recht gut ein, dass eine vollständige Täuschung des Zuschauers in Bezug auf die Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist. Er zieht aber aus seiner Erkenntnis nicht die richtigen Konsequenzen. Denn es ist unlogisch, anzunehmen, dass die Zeit, welche sich der Zuschauer vergangen zu denken hat, gerade je 2 Stunden betragen muss und nicht ebensoviele Tage und Monate.[2]) Zu erklären ist diese willkürliche Einschränkung nur durch den Umstand, dass um diese Zeit die Äusserung des Aristoteles über die Zeiteinheit schon längst als unantastbares Gesetz galt. Der Autorität des Philosophen ordnete sich selbst die bessere Einsicht willenlos unter.

Drückt einerseits Piccolomini's Anschauung im Vergleich zu dem pedantischen Castelvetro einen Fortschritt aus, insofern er Zeit der Aufführung und Dauer der Handlung streng auseinanderhält, so verfällt er andererseits, in dem Bestreben, sich mit dem Wortlaute der Poetik und den Anforderungen der Wirklichkeit, so gut es geht, abzufinden, in einen um so sonderbareren Fehler.

Wie schon oben erwähnt, gesteht nämlich Piccolomini der Handlung die Dauer eines künstlichen Tages zu, d. i. 12 oder 13 Stunden; dazu macht er aber dann die eigentümliche Bemerkung: „*Secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si*

---

[1]) l. c., p. 181.

[2]) Metastasio, *Arte Poetica d'Arist.*, p. 76, spricht von einem „*timore di non guastar l'illusione*", der die Kommentatoren und Dichter in diese engen Grenzen gebannt habe.

prende, & non doue la favola si recita & si rappresenta.“ [1]) Er macht also die Dauer der Handlung von dem Himmelsstriche abhängig, unter welchem sie spielt, eine Ansicht, welche Metastasio später mit dem Hinweise verspottet, dass die Dichter in diesem Falle ebenso wie die Seeleute es verstehen müssten, die Lage eines Ortes zum Pole zu bestimmen. [2]) An die Folgerungen, die sich aus seiner Annahme ergeben, hat Piccolomini offenbar nicht gedacht; darnach würde eine in der Nähe des Äquators spielende Handlung etwa 12 Stunden, in unseren Breiten dagegen im Sommer 15—16, im Winter vielleicht nur 8 Stunden dauern dürfen, während sie in der Nähe des Pols sogar Monate in Anspruch nehmen könnte. [3])

Die *Einheit des Ortes* wird von Piccolomini nicht ausdrücklich erwähnt. Er sagt allerdings, dass das Epos im Gegensatze zur dramatischen Dichtung Dinge erzählen könne, die zur selben Zeit *an verschiedenen Orten* sich zutragen und zur Haupthandlung gehören, was die Tragödie nicht könne, da sie Handlungen durch Handlungen darstelle. [4]) Damit ist aber nicht ausgedrückt, dass die dramatische Handlung an einen Ort gebunden sei. [5])

---

[1]) l. c., p. 380 (Anhang, p. 160).

[2]) l. c., p. 75 f. *„Onde, a tenore di tal sentenza, altro doverebbe essere nella state il tempo canonico d'una azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a secondo de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prender l'altezza del polo, non sarebbe men che ai piloti necessaria ai Poeti.“*

[3]) Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 241, wo er die Erklärungen *D'Aubignac's* bespricht: *«Maintenant, quelle est la durée de l'autre portion du jour? Elle est de six mois chez les Lapons, de quinze à seize heures chez nous en été, de dix à douze en hiver; mais comme Aristote a écrit pour toutes les saisons et toutes les latitudes, il faut prendre une moyenne et la fixer à douze heures pour toutes les tragédies du monde entier.»*

[4]) l. c., p. 381 (Anhang, p. 160).

[5]) In den Anfang der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt auch der *Commento della Poetica* von Lionardo Salviati (von ihm selbst erwähnt in der Vorrede zu dem *Giudizio sul Pastor Fido*, p. 84). Manzoni, der Herausgeber des *„Giudizio“* sagt von diesem Kommentar: *„Tra le prose, principalissimo e di somma importanza nella nostra lette-*

Wenige Jahre später erschien von der Hand des stark moralisierenden[1]) Riccobonus eine neue Übersetzung der Poetik mit angefügter Paraphrase. Die uns vorliegende 2. Ausgabe vom Jahre 1587 enthält ausserdem noch eine *Ars Comica ex Aristotile.*

Über die Zeiteinheit hören wir nichts Neues. Die Tragödie, sagt er, bringt eine Handlung zur Darstellung, die sich innerhalb eines Sonnenumlaufs oder etwas mehr abspielt, während die Handlung des Epos unbeschränkt ist.[2]) Eine Andeutung darüber, ob er einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, finden wir nirgends.

In der *Ars Comica* handelt Riccobonus zunächst von der Dauer der Handlung einer Komödie. „Auch in der Komödie wird nicht eine ganze Handlung dargestellt, sondern nur der Teil, welcher innerhalb eines Tages vor sich gehen kann."[3]) Im übrigen ist ihm für die Ausdehnung der Handlung die Bequemlichkeit des Publikums massgebend. Die Handlung soll nicht zu kurz sein, nicht 1 oder 2 Stunden, „damit die Leute nicht eines so kurzen Zeitraumes wegen versammelt werden, sie soll aber auch einen Sonnenumlauf nicht viel überschreiten, damit dem Publikum keine Unbequemlichkeit bereitet werde und ihm nicht, um mit Plautus zu

---

ratura si è il primo dei quattro volumi intorno alla Poetica d'Aristotile tradotta, parafrasata e commentata dal nostro autore, sulla quale, come egli stesso afferma nella prefazione, avea spesi oltre dieci anni, perlochè dai contemporanei, che n'ebbero sentore, era non men lodata che desideratissima. Questo dotto lavoro che il Salviati vivente pensava di pubblicare (1575). *e che mostra la grandissima sua dottrina nella greca e nella volgar lingua, venne vergognosamente dimenticato perfino dagli scrittori della nostra storia letteraria.*" — Dieses Werk ist dem Verfasser leider unzugänglich geblieben. — Auch Fontanini, *Bibl. dell' Eloq. Ital. I,* 251 erwähnt diesen Kommentar. Ausserdem fügt Apostolo Zeno in seinen *Note al Fontan.* (p. 251) dazu noch eine *Poetica volgare* von Ugolino Martelli, die nicht gedruckt wurde. Im Jahre 1576 erschien eine „*Ars poëtica Aristotelis versibus exposita*" von Baldini, Mil. 1576, welche mir ebenfalls nicht zugänglich war (cf. Canello, l. c., p. 306).

[1]) Antoniewicz, *Joh. El. Schlegel's Schriften,* Vorrede, p. XIX.

[2]) *Poetica Aristotelis,* p. 26 (Anhang, p. 161).

[3]) ibid. p. 149 (Anhang, p. 161).

reden: die Lenden vom Sitzen und die Augen vom Schauen wehe thun".[1])

Riccobonus drückt sich hier etwas unklar aus, und scheint fast in den Fehler des von ihm getadelten Castelvetro zu verfallen: nämlich die Zeitdauer der dargestellten Handlung und der Aufführung zu vermengen. Wahrscheinlich jedoch meint er, dass eine die Dauer eines Tages beträchtlich überschreitende Handlung in der gewöhnlichen Zeit von 3—4 Stunden nicht aufgeführt werden könne, und dass eine längere Dauer der Vorstellung für die Zuschauer unbequem sei.

Castelvetro's Anschauung von der Dualität der Handlung wird von Riccobonus bekämpft. Zwei unabhängig nebeneinander herlaufende Handlungen sind seiner Ansicht nach unzulässig. „Die Handlung muss eine einzige sein; wo dennoch zwei Handlungen vorhanden zu sein scheinen, wie in der Andria des Terenz . . . ist die eine die Haupthandlung, die andere eine Art Episode. Die Kürze der Zeit und die Beschränktheit des Ortes erlauben weder in der Tragödie noch in der Komödie eine Mehrheit von Handlungen. Ausserdem verlangen Schönheitsgründe eine einzige Handlung, ebenso wie auch im Epos." [2])

Riccobonus spricht hier von einer *„loci angustia"* und erkennt damit die von Castelvetro zum erstenmal ausgesprochene *Beschränkung des Ortes* ausdrücklich an.[3]) Von der *Einheit des Ortes* hören wir aber auch bei ihm nichts. Immerhin ist es sehr bemerkenswert, dass zwei Kommentatoren aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Beschränkung des Ortes als gleichwertig neben die Zeiteinheit stellen, obwohl bei Aristoteles, den sie doch erklären wollen, keine Spur davon zu finden ist. In dem Leser aber, der die Poetik des Aristoteles nicht aus eigener Anschauung kannte, musste der Glauben erweckt werden, als habe Aristoteles auch die Beschränkung des Ortes verlangt. Kein Wunder also, wenn die Franzosen, deren Kenntnis der Poetik hauptsächlich auf den italienischen Kommentatoren beruhte, auch

[1]) *Poetica Aristotelis*, p. 150 (Anhang, p. 161).
[2]) l. c., p. 150 (Anhang, p. 161).
[3]) Vgl. oben, p. 41 f.

die Ortsbeschränkung schliesslich als Aristotelisches Gesetz betrachteten.[1])

Damit ist unseres Wissens die Reihe der italienischen Aristoteles-Erklärer des 16. Jahrhunderts erschöpft. Der Vollständigkeit halber soll aber auch ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien erschienenes Werk noch kurz besprochen werden, nämlich der *Kommentar* des Paolo Beni, 1613.

Beni tritt in die Fusstapfen Piccolomini's und widerspricht entschieden der von Scaliger und Castelvetro vertretenen Auffassung, dass die Dauer der Handlung sich mit der Dauer der Darstellung decken müsse, da die Zuschauer nicht den ganzen Tag im Theater zusammengehalten werden könnten.

In der Frage, ob *dies artificialis*, oder *naturalis* anzunehmen sei, entscheidet er sich sofort für den ersteren.[2]) Bemerkenswert ist, dass er eine Begründung seiner Ansicht gar nicht für nötig hält, ein Beweis dafür, dass für den Kommentator ein Zweifel über die Meinung des Aristoteles überhaupt nicht mehr möglich war.

Wenn wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Kommentatoren und ihre Äusserungen über die Einheiten werfen, so finden wir, dass kaum einer die wirklichen Ansichten des griechischen Philosophen wiedergibt, so sehr auch alle, Castelvetro vielleicht ausgenommen, seine Autorität hochhalten.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht völlige Übereinstimmung mit Aristoteles. Nur Castelvetro nimmt auch hier Anlass, den Lehrmeister der Poetik zu korrigieren:

---

[1]) Im Jahre 1591 erschien von demselben Autor ein „*Compendivm Artis Poeticae Aristotelis ad vsvm conficiendorvm Poematvm.*“ Dasselbe ist, wie der Titel besagt, eine schulmässige Anleitung zur Dichtkunst, bietet aber in Bezug auf die Einheiten nichts von Interesse. — Ginguené, l. c. VI, p. 107, Anm. 2, erwähnt einen *Abrégé de la Poétique d'Aristote* von Pomponio Torelli, der aber nicht veröffentlicht wurde. (Ms. in Reggio.)

[2]) *In Arist. Poeticam Commentarii*, fol. 140, 141. (Otto, l. c., p. CVIII.)

er verwirft zwar die Einheit der Handlung nicht geradezu, doch hält er zwei Handlungen, auch wenn die eine der anderen nicht untergeordnet ist, wenn nicht für besser, so doch für ebenso gut.

Anders steht es mit *der Einheit der Zeit.* Es ist schon Eingangs bemerkt worden, dass Aristoteles die Absicht fern lag, mit seiner einfachen Bemerkung ein Gesetz aufzustellen. Die Kommentatoren haben aber von Anfang an den objektiven Standpunkt des Übersetzers verlassen und dessen Äusserungen in subjektiver Weise ausgelegt.

Victorius und Castelvetro billigen ausdrücklich die Beschränkung der Handlung der Tragödie gegenüber dem Epos, und erkennen sie dadurch als zeitgemäss an.

Der erste Kommentator, Robortellus, hat den Aristotelischen „Sonnenumlauf" als *künstlichen Tag* von 12 Stunden aufgefasst, und mehrere seiner Nachfolger haben sich dieser Ansicht angeschlossen; Beni's ohne weitere Begründung erfolgte Entscheidung für den künstlichen Tag zeigt uns, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Interpretation ausser Frage stand. Segni's Protest gegen diese Annahme war, wenigstens bei den Kommentatoren, ungehört verhallt; Madius, Victorius und Riccobonus haben sich mit dieser subtilen Unterscheidung überhaupt nicht befasst.[1])

Die *Ortseinheit* zu erwähnen lag eigentlich für die Kommentatoren kein Grund vor, da in der Poetik nichts davon stand. Castelvetro und Riccobonus gingen aber auch in diesem Punkte über Aristoteles hinaus, und setzten, zwar nicht die Ortseinheit, aber die *Ortsbeschränkung* als selbstverständliche Forderung neben die Zeiteinheit. Davon, dass die Scene durch ein ganzes Stück den gleichen Ort vorstellen müsse, ist bei den italienischen Kommentatoren keine Rede.

Welche Bedeutung, so wird man fragen, hatten nun die Kommentatoren für die Entwicklung der Einheiten in der

---

[1]) Otto's Behauptung, l. c., p. XXV, dass alle Kommentatoren „mit grösster Einmütigkeit" den künstlichen Tag angenommen hätten, ist demnach unrichtig.

dramatischen Praxis? In dieser Beziehung ist festzustellen, dass die italienischen Dramatiker die Einheiten schon vor dem Erscheinen der ersten Kommentare kannten und anwendeten. Für Italien sind demnach die Kommentare in dieser Hinsicht ohne besondere Bedeutung gewesen. Anders für das Ausland. Den Spaniern und vor allem den Franzosen wurde die nähere Bekanntschaft mit den Regeln von den Einheiten, wenn nicht ausschliesslich, so doch zum grossen Teil durch die Kommentare der Poetik übermittelt, welche meist in lateinischer Sprache abgefasst, den Gebildeten aller Länder zugänglich waren.

Aber auch auf die endgültige Ausgestaltung der Regeln von den Einheiten, wie sie der Hauptsache nach in der Praxis angewendet wurden, war der Einfluss der Kommentatoren nicht entscheidend. Sie vertraten eben die starre Theorie. Unbekümmert um die daraus für das Drama entstehenden Schwierigkeiten und Unzukömmlichkeiten legten sie in ihrer Mehrzahl die an und für sich schon missverstandenen Worte des Aristoteles in einer Weise aus, dass der ohnehin geringe Spielraum, der dem dichterischen Genie durch die missverständliche Auslegung gelassen war, noch mehr eingeschränkt wurde, so besonders, indem sie als Maximum der Dauer der Handlung den künstlichen Tag ansetzten. Diese Forderung drang zwar bei den Kunsttheoretikern und Dichtern nicht durch, doch scheint sie die um die Mitte des Jahrhunderts sich geltend machende, allzufreie Behandlung der Zeiteinheit einigermassen eingeschränkt zu haben, da gegen Ende des Jahrhunderts weder in der Theorie noch in der Praxis mehr über den natürlichen Tag hinausgegangen wurde.

B. Die Einheiten bei den Kunsttheoretikern.

Als mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Dichtungsarten sich nach antiken Mustern zu entwickeln, und über die blosse Übersetzung griechischer und lateinischer Vorbilder hinaus zu gehen begannen, machte sich

bald das Bedürfnis nach Lehrbüchern der Dichtkunst geltend. Nun kannte man allerdings schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Poetik des Aristoteles. Diese war aber einerseits für weitere Kreise ziemlich unverständlich, und blieb es auch noch, trotz der gelehrten Kommentare, andererseits entsprach sie auch durchaus nicht allen Bedürfnissen; sie behandelte wohl die Tragödie und das Epos, die übrigen Dichtungsgattungen aber, besonders die so beliebte Komödie, waren übergangen. Um diesem Mangel abzuhelfen, unternahmen es durch das Studium der Alten gebildete Männer, Poetiken, also Lehrbücher der Dichtkunst zu schreiben. Mit Zuhilfenahme der Poetik des Aristoteles und an der Hand der griechischen und lateinischen Vorbilder erörterten sie die einzelnen Dichtungsarten und stellten Gesetze für sie auf. Dass dabei die uns besonders interessierenden Abhandlungen über die Tragödie mehr oder minder eine Paraphrase der Poetik des Aristoteles wurden, ist kaum zu verwundern, da ja die darin entwickelten Theorien mit der Praxis der als Vorbilder genommenen Dichter in den meisten Fällen übereinstimmten. So kam es auch, dass für die italienischen Kunsttheoretiker die *Einheit der Handlung* und die *Beschränkung der Zeit* von Anfang an als Thatsachen feststanden, mit denen man zu rechnen hatte.

Um eine richtige Vorstellung von der Entwicklung der Einheiten bei den Kunsttheoretikern zu gewinnen, werden wir uns im folgenden, wie schon oben angedeutet, nicht nur mit den eigentlichen Poetiken, sondern auch mit allen Ausserungen beschäftigen, welche auf die Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass manchmal ein gewisses Misstrauen gegenüber der Aufrichtigkeit der einzelnen Autoren am Platze sein wird.

Denn „wenn die Theorie, welche als formales Bildungselement des dichterischen Erzeugnisses Anspruch auf unsere Beachtung hat, dem poetischen Werke in Form eines Kommentars, der Entschuldigung oder der Reklame nachhinkt, dann muss sich der kritische Geist fragen, ob sie nicht *ad hoc* zurecht gestutzt, daher nichts weniger als aufrichtig seien.“

Diese richtige Bemerkung Dannheisser's[1]) trifft bei manchen der weiter unten zu besprechenden Autoren zu, besonders bei Giraldi und Tasso.[2])

Die früheste, von Du Méril,[3]) Chassang[4]) und D'Ancona[5]) schon erwähnte Äusserung über die Regeln der antiken Tragödie und Komödie, speziell über die *Zeiteinheit*, findet sich in der Vorrede und im Prologe zur *Historia Betica* des Carolus Verardus aus Cesena.[6])

Im Prologe spricht der Verfasser von den Gesetzen der Tragödie und der Komödie und fügt dann hinzu:

Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragedie.
Agenda nempe est historia non tragedia.[7])

Verardus kennt also die Regeln und verletzt sie mit Bewusstsein;[8]) denn was er schreiben will, soll keine Tragödie mit erfundener Handlung, sondern wirkliche Geschichte sein, und darum glaubt er sich von der Befolgung der Regeln entbunden.

Doch beobachtet er mit Wissen und Willen, und weil

---

1) *Zur Gesch. der Einh.* etc., in: *Kört. Z.*, XIV, 2.

2) Siehe unten, p. 64, bzw. p. 75f.

3) *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

4) *Essais dram.*, p. 137.

5) *Origini* etc. II, 19.

6) Aufgeführt in Rom zur Feier der Einnahme Granada's 1492 (siehe unten, p. 97).

7) Verardus, *Historia Betica*, Prolog, p. 6 (Anhang, p. 162). — Cf. Du Méril. *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

8) Chassang, l. c., p. 136, bemerkt zu dieser Äusserung des Verardus: «*Singulière préoccupation des règles au milieu de cette enfance de l'art dramatique! Ne croyons pas, en effet, que cet écrivain, qui s'en dispense, les dédaigne; loin de là: son avertissement n'est pas une bravade, c'est une excuse; c'est un aveu d'inexpérience, et non une déclaration d'indépendance.*» Dass Verardus aus „Unerfahrenheit" die Regeln vernachlässigt habe, ist doch kaum anzunehmen. Er kannte sie ja, wie er uns selbst sagt. Wenn er sie also nicht befolgte, so lag das, wie er glaubwürdig versichert, in der Wahl seines Stoffes. Er schreibt eben nur eine wirkliche Begebenheit in dramatischer Form, aber keine regelrechte Tragödie.

der gewählte Stoff es zulässt, eine Regel, die man am wenigsten bei ihm erwarten würde, nämlich die *Zeiteinheit*. Er sagt selbst in der Vorrede: „*Unius duntaxat diei quo videlicet Urbs granata Baudelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum.*“ [1])

Wir haben demnach, wie Chassang schon hervorgehoben hat, die merkwürdige Thatsache vor uns, dass schon am Ende des 15. Jahrhunderts, als man eben erst anfing, sich mit der Poetik des Aristoteles zu beschäftigen, ein Autor betont, dass er die dramatischen Regeln kenne, und die Handlung seines Stückes auf den Zeitraum eines Tages beschränke. Wir müssen aus dieser Äusserung schliessen, dass Verardus die Poetik des Aristoteles bereits gekannt hat [2]) und dass schon ihm die Bemerkung über die Beschränkung der Zeit als für die Tragödie wichtig erschienen ist. Wir können daraus ferner schliessen, dass auch in weiteren Kreisen die Gesetze der antiken Tragödie und Komödie für das moderne Drama schon als bindend erachtet wurden, denn sonst hätte es wohl keiner Entschuldigung von Seiten des Dichters bedurft.

Die erste in Italien erschienene Poetik des 16. Jahrhunderts ist wohl die *Ars Poetica* von Vida, 1527. Dieses von den Zeitgenossen hochgefeierte „elegante Büchlein in Versen des mass- und geschmackvollen“ [3]) Dichters und Gelehrten ist jedoch für uns ohne Interesse, da es die Einheiten nicht berührt.

Zwei Jahre später, 1529, erschienen die vier ersten Teile der *Sei Divisioni de la Poetica* von Trissino. [4]) Die beiden letzten Teile, welche die Tragödie und die Komödie be-

---

[1]) *Hist. Bet.*, *Prefatio*, p. 2. (Siehe auch Anhang, p. 162).

[2]) Entweder im griechischen Original, oder aus der erst später gedruckten Übersetzung Valla's, da ja Averroes von der Beschränkung der Handlung auf einen Tag nicht spricht. Vgl. Cloetta, l. c. II, 136, Anm. 2, der im Jahre 1493 die ersten Spuren eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung gefunden hat.

[3]) Borinski, l. c., p. 5, Anm. 1 u. p. 79.

[4]) Geb. 8. Juli 1478; gest. 8. Dez. 1550. — Über Trissino vgl. besonders Morsolin, *Trissino* (Nähere Angaben siehe unten, p. 99 ff.).

handeln, wurden allerdings erst 1563 gedruckt, doch fällt ihre Abfassungszeit bedeutend früher; im Entwurfe waren sie jedenfalls gleichzeitig mit den vier 1529 veröffentlichten Teilen fertig,[1]) wenn Trissino auch erst später die letzte Hand daran legte. Nach Morsolin waren sie Mitte des Jahres 1550 vollendet.[2]) Es kann also Trissino's Poetik mit Fug und Recht als die erste betrachtet werden, welche über die Einheiten handelt.[3])

Wie Morsolin in seiner vortrefflichen und gründlichen Monographie dieses ersten italienischen Tragikers [4]) nachweist, stand Trissino in Verbindung mit Madius, welcher ihm über einige dunkle Stellen der von ihm benutzten Aristotelischen Poetik Aufklärung gab.[5])

Bezüglich der *Einheiten der Handlung und der Zeit* hält sich Trissino ziemlich genau an Aristoteles. Die Handlung

---

[1]) In der Vorrede zu den 1563 veröffentlichten *Divisioni V und VI* (Opp. II, 37) sagt Trissino selbst: „*Ritenni appo me la Quinta e la Sesta Divisione, le quali trattano delle invenzione della Poesia ... Et a queste due ultime Divisioni non posi l'estrema mano, per essere io in quel tempo nella mia Italia liberata dai Goti grandemente occupato. Ora poiche, con l'aiuto dell' Omnipotente Dio, sono espedito di quel poema ... ha voluto ancora porre l'estrema mano alle predette due ultime Divisioni della mia Poetica.*“ — Cf. Ciampolini, *La prima tragedia regolare* etc., p. 610, Anm. 2. — Die 9 ersten Bücher des Epos „*Italia liberata*“ erschienen 1547. (Morsolin, l. c., p. 280.) — Vgl. über dieses Epos Borinski, *Das Epos der Renaiss., in: Geiger, Vierteljahrsschrift* I, 204.

[2]) l. c., p. 338.

[3]) Die im Jahre 1536 veröffentlichte *Poetik* Daniello's enthält nichts über die Einheiten. Sie ist, wie Breitinger, l. c., p. 7 richtig bemerkt, nur «*un commentaire du Canzoniere de Petrarca*». — Ferner erschien 1539 eine *Poetik* von Claudio Tolommei, betitelt: *Versi e Regole della Poesia Nuova*. Das Werk war mir nicht zugänglich, scheint aber nach Tiraboschi (l. c. IV, 218) nur eine Verslehre zu sein. — Die *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare* von Equicola, 1541, enthalten nichts über unsere Regeln; Tragödie und Komödie werden nur nebenbei erwähnt. — Das 1549 in Piacenza gedruckte *Fragment einer Poetik in Versen*, welche von Tiraboschi dem Grafen Costanzo Lando zugeschrieben wird, war mir nicht zugänglich.

[4]) Vgl. Ciampolini, l. c., p. 594.

[5]) Morsolin. l. c., p. 337.

soll sein *una e compiuta e grande*,[1]) dasselbe was auch Aristoteles verlangt, allerdings mit etwas anderen Worten.

Über die *Zeiteinheit* sagt Trissino folgendes: „Auch in der Länge sind sie (sc. Tragödie und Epos) verschieden, da die Tragödie in einem Tage, d. i. in einem Sonnenumlaufe oder etwas mehr endigt, während das Epos keine bestimmte Zeit hat, wie es im Anfange auch bei der Tragödie und Komödie zu sein pflegte, und wie es noch heutzutage bei unwissenden Dichtern vorkommt.“ [2])

Trissino schliesst sich also zunächst eng an Aristoteles an und nimmt wie Otto sagt: „nicht den geringsten Anlauf, die Zweideutigkeiten, die doch der griechische Text enthält, aufzuklären“.[3]) Das soll heissen, Trissino sagt uns nicht, ob er unter „Sonnenumlauf“ den natürlichen oder den künstlichen Tag meint. Unseres Erachtens lag aber für ihn zu einer solchen Unterscheidung kaum ein Grund vor, da er es sich ja nicht zur Aufgabe machte, den Text des Aristoteles zu erklären. Und dann mag es überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob Trissino bei Abfassung dieser Stelle die von Robortellus erfundene sophistische Unterscheidung schon kannte.

Erst in dem Zusatze geht er über Aristoteles hinaus, und sagt uns, dass es zu seiner Zeit noch ungelehrte Dichter gebe, welche die Zeitgrenzen der dramatischen Dichtung nicht beachteten. Diese Bemerkung ist von Interesse. Denn sie zeigt, dass Trissino die Zeitbeschränkung für eine Grundregel der Tragödie hielt, indem er alle jene, welche sie nicht befolgten, für minderwertige Dichter erklärte.

Diese von Trissino *indotti* genannten Dichter waren aber durchaus nicht alle so ungelehrt, wie er sie hinzustellen beliebte. Gar manche unter ihnen kannten die Poetik des Aristoteles und die dramatischen Regeln der Alten, vernachlässigten sie aber als nicht mehr zeitgemäss. Hiefür bietet uns Agostino Ricchi ein interessantes Beispiel in

---

[1]) *Poetica*, p. 97.
[2]) *Poetica*, p. 95 (Otto, l. c., p. CIX und Breitinger, l. c., p. 52).
[3]) l. c., p. XXX.

dem Prologe zu seinen *Tre Tiranni.*[1]) In der Vorrede schon zeigt sich unser Autor mit der griechischen und lateinischen Komödie vertraut und erwähnt auch die Poetik des Aristoteles.[2])

In dem Prologe findet sich folgende bemerkenswerte Stelle: „Dem Verfasser hat es gefallen, sich in etwas von der Weise und dem Gebrauche der Alten zu entfernen, welche in der Komödie immer eine Handlung darstellen, die in einem Zeitabschnitte, oder in einem einzigen Tage vor sich gehen kann. Der Verfasser will nun, dass die gegenwärtige Scene (sc. aufgeführte Handlung) (so wie die Handlung es verlangt) mehrere Tage und Nächte, sogar ein ganzes Jahr umfasse. Und obwohl er offen sagen könnte, dass es ihm so gefallen hat, so hat er doch einige Gründe dafür anzuführen: da man jetzt in der Gegenwart lebt, und nicht in längst vergangener Zeit, und da die Gebräuche jetzt andere sind, so scheint es billig, dass mit diesen (sc. den Gebräuchen) auch die Poesie, wie Prosa, die Verse, der Stil und auch die Art des Vortragens je nach den Zeiten sich ändern und erneuern.“ [3])

Wenn also Ricchi die Regeln von den Einheiten wirklich nicht beobachtet hat, so ist gewiss nicht Unkenntnis derselben an dieser Nichtbeachtung Schuld. Wir haben im Gegenteil hier eine bewusste und beabsichtigte Demonstration gegen die Regel von der Zeiteinheit vor uns. Verardus hat in dem Prologe zu seiner *Historia Betica* die Berechtigung der Regeln anerkannt, ihre Anwendung aber in dem speziellen Falle nicht für passend gehalten. Ricchi dagegen verwirft

---

[1]) Bilancini, *Giraldi* etc., p. 42, Anm. erwähnt Ricchi (Ricci): „*Prima del Giraldi Agostino Ricci fin dal 1529 nel prologo della tragedia in prosa „I tre tiranni“ rappresentata per la festa dell' incoronazione di Carlo V in Bologna, diceva per bocca di Mercurio che i drammi moderni devono seguire altre regole, attesa la differenza dei costumi, e che quindi egli repudiava le scolastiche unità di tempo e di luogo.*“ — Das allegorische Stück ist in der uns vorliegenden Ausgabe, Venedig 1533, nicht *Tragedia*, wie Bilancini sagt, sondern *Comedia* betitelt. Die 3 Tyrannen sind die Liebe, das Glück und das Geld. — Cf. Gaspary, *Gesch. der ital. Lit.* II, 602.

[2]) *I tre Tiranni*, Vorrede, p. 4.

[3]) ibd. Prolog. p. 8 (Anhang, p. 163).

die Regeln des antiken Dramas, vor allem die Zeiteinheit ganz und gar, weil sie ihm für die veränderten Zeitverhältnisse nicht mehr zu passen scheinen.

Diese Warnung vor den Regeln, denn so kann man die Äusserung Ricchi's wohl nennen, erfolgte zu einer Zeit, als sich die Theorie mit ihnen noch nicht beschäftigte. Gerade die deutliche Absage an die Regel von der *Zeiteinheit* ist ein neuer Beweis dafür, dass diese Einheit nicht etwa erst durch die Kommentatoren zum Gesetze erhoben wurde, sondern dass sie schon als solches galt von dem Augenblicke an, als man anfing sich mit der dramatischen Dichtung nach dem Muster der Alten zu befassen.

Eine Notiz des Herausgebers der Komödie Ricchi's, Vellutello, besagt, dass die Komödie vor dem Papste Clemens VII. und dem Kaiser Karl V. am Jahrestage der Krönung des letzteren in Bologna aufgeführt worden sei und grossen Beifall gefunden habe.[1])

Wenn wir dieser Äusserung Glauben schenken dürfen, so ersehen wir daraus, dass auch das vornehmste Publikum um diese Zeit noch keineswegs nur an regelmässigen, nach antiken Mustern gebildeten Stücken Gefallen fand. Hätte sich also ein Dichter gefunden, der wie später Lope de Vega in Spanien und Shakspere in England, unbeirrt durch die Regeln, seinem Genie freie Bahn gelassen hätte, noch wäre es Zeit gewesen, ein nationales Drama, wie in jenen Ländern zu schaffen und die Regeln von den Einheiten wären wohl kaum zu der unumschränkten und verderblichen Herrschaft gelangt, die sie mehr als zwei Jahrhunderte lang über die dramatische Litteratur fast ganz Europas ausübten.

Aber Ricchi's Protest verhallte ungehört; er blieb ohne Einfluss, wie fast 100 Jahre später ähnliche schwächliche

---

[1]) *I tre tiranni*, Vorrede, p. 3: „*Fu la presente Comedia (benche da giouane et in pochissimo spatio di tempo) composta, per appresentarsi (sic!) in Bologna dauanti a la S. di N. S. Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre Augusto, nel giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maesta. Que fu recitata, et (sicondo il giudicio de la maggior parte) giudicata tale, che non si ha da ascondere da le mani de gli homini.*“

Versuche in Frankreich. Wenn auch einige der folgenden Kunsttheoretiker grössere Freiheit in der Behandlung der Zeiteinheit empfahlen, so fiel es doch keinem mehr ein, die Gültigkeit dieses Gesetzes für seine Zeit zu bestreiten. Jeder suchte sich mit ihm abzufinden und nur bezüglich der weiteren oder engeren Deutung des Aristotelischen Wortlautes traten noch Meinungsverschiedenheiten zu Tage.

Besonders gegen die Mitte des Jahrhunderts griff eine ziemlich freie Auffassung Platz, vielleicht unter dem Eindrucke des Zwanges, der in einigen regelmässigen Tragödien, wie in Giraldi's *Orbecche* und Speroni's *Canace*, der Handlung angethan worden war, um sie in den engen Zeitgrenzen zur Darstellung zu bringen.

Den ersten Fall einer derartigen freien Auffassung der Zeiteinheit haben wir vor uns in dem im Jahre *1543* erschienenen „*Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Maccareo.*“[1]) Der anonyme Verfasser, in dem Speroni selbst den Bartolomeo Cavalcanti vermutete, äussert sich über die Regeln des Aristoteles und speziell über die Zeiteinheit folgendermassen: „Aristoteles verbietet dem Dichter nicht, von den Gesetzen der Kunst etwas abzuweichen, um einen erhabeneren Zweck zu erreichen, wie er auch erlaubt, dass die Handlung, wenn sie sich nicht in einem Tage vollziehen kann, sich bis zu zweien ausdehnt. So machte es Terenz in seinem Heautontimorumenos und vielleicht auch Plautus in den Captivi, wenngleich sie Komiker und nicht Tragiker waren und ihr Stoff nicht solche Schwierigkeiten in sich trug, wie der tragische. Doch ist davor zu warnen, dass diese von Aristoteles gelassene Freiheit auf weniger einsichtsvolle Dichter nicht jene Wirkung ausübe, welche die von den Ärzten gestatteten Freiheiten auf lüsterne und wenig enthaltsame Kranke ausüben, die, wenn sie vom Arzte ein wenig Freiheit erhalten haben, dieselbe so ausnützen, dass sie entweder kränker werden oder sterben.“ [2])

Der unbekannte Verfasser interpretiert den Aristoteles

[1]) Im Jahre 1542 sollte Speroni's *Canace* aufgeführt werden, vgl. unten, p. 123.

[2]) Speroni, Opp. IV, p. 109 (Anhang, p. 164).

sehr frei, geht aber dabei von der ganz richtigen Erkenntnis aus, dass die Vorschriften des griechischen Philosophen nicht so kategorisch seien, um nicht eine kleine Abweichung davon zu gestatten.

Schon vor 1543 hatte der ausgezeichnete und berühmte Akademiker [1]) Giraldi Cinthio in dem Prologe zu seiner erst später gedruckten *Altile*,[2]) ohne allerdings die Zeiteinheit zu berühren, in ähnlicher Weise ausgeführt, dass die Gesetze der Tragödie nicht so streng seien, dass sie nicht überschritten werden dürften, um den Zeitverhältnissen, den Zuschauern und dem Stoffe Rechnung zu tragen. Die alten Dichter würden gewiss, wenn sie wieder aufständen, sich auch der neueren Zeit anpassen. Zum Beweise dafür, dass die Kunstgesetze sich verändern, führt Giraldi die Griechen selbst an, die von ihren ersten Gewohnheiten abgegangen seien und die Römer, welche zwar die Griechen nachgeahmt, sich aber doch ihrer Zeit angepasst hätten.[3]) Ähnlich hatte er im Epiloge zur *Didone* (1543) seine Abweichungen von den Vorschriften des Aristoteles verteidigt.[4]) Gerade in den zwei erwähnten Stücken hatte er aber auch versucht, seine freieren Ansichten von der Zeiteinheit praktisch durchzuführen. [5])

Im Jahre 1543 ergriff er nochmals das Wort zur Verteidigung seiner Auffassung und legte seine poetischen Theorien nieder in dem *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*,[6]) der allerdings erst 1554 im Drucke erschien. Otto

---

[1]) Lombardi, *La Trag. Ital. nel Cinquecento*, in: *Propugn.* 1885, XVIII, 212. — Über Giraldi vgl. besonders: Gaspary, l. c., II, 548f.; 555ff.; Bilancini, *Giraldi* etc. (Siehe unten, p. 110, Anm. 1).

[2]) Die *Altile* wird neben der *Cleopatra* und *Didone* schon im Prologe der *Orbecche* (1541) erwähnt. (Cf. Gaspary, l. c., II, 558; näheres siehe unten, p. 110).

[3]) *Altile, Prol.*, in: *Tragedie*, I, 7f. (Anhang, p. 164f.).

[4]) *Tragedie*, I, 155 (Anhang, p. 165f.).

[5]) Siehe unten, p. 114ff.

[6]) Datiert vom 20. April 1543. — Neudruck in der *Biblioteca rara*, ed. *Daelli*, vol. LII, Parte sec. Diese Ausgabe ist vermehrt durch eine ziemlich grosse Zahl von Zusätzen und Bemerkungen, die Giraldi in späteren Jahren zur ersten Ausgabe machte. Diese Zusätze sind jedoch für unseren Zweck nur von untergeordneter Bedeutung. — Cf. Gaspary, II, 693.

erwähnt dieses Werk nicht, obwohl es zur Kennzeichnung der Bestrebungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts und des Gegensatzes zwischen den Kommentatoren und den Kunsttheoretikern und Dichtern von grösster Wichtigkeit ist. Breitinger[1]) citiert es wohl, sagt aber, gestützt auf die Autorität Fornaciari's, dass es nichts über die Einheiten enthalte.

Dem ist nicht so. Giraldi sucht in den *Discorsi* seine freie Behandlung der Zeiteinheit in der *Altile* und der *Didone* zu begründen und zu rechtfertigen. Allerdings liegt gerade deswegen der Verdacht nahe, dass er sich seine Theorie nach Bedarf zurechtgeschnitten hat, ohne damit seiner vollsten Überzeugung Ausdruck zu geben.[2])

Als einer der fruchtbarsten Dramatiker des 16. Jahrhunderts wusste Giraldi aus Erfahrung, wie schwer es für den Dichter manchmal war, die Regel von der Zeiteinheit zu beobachten. Daher nahm er selbst die Poetik des Aristoteles zur Hand und legte sie sich, von der oben erwähnten Ansicht, dass diese Vorschriften nicht absolut bindend seien, ausgehend, in seiner Weise zurecht. Dabei kam er zu demselben Ergebnisse, wie der Kritiker der *Canace*: „Die Handlung der Tragödie und der Komödie nimmt den Zeitraum eines Tages oder etwas mehr in Anspruch;[3]) in der Komödie haben wir ein Beispiel hiefür in Terenz' Heautontimorumenos, in der Tragödie besitzen wir unter den heute noch gelesenen Stücken keines mehr, weder von den Griechen noch von den Römern, welches ausdrücklich und offenkundig die Zeit eines Tages überschreitet, wenn nicht vielleicht[4]) die Heracleis des Euripides als Beispiel dafür gelten kann; denn wenn man den

---

[1]) l. c., p. 53.

[2]) Vgl. oben, p. 55.

[3]) *Bibl. rara*, Parte II, 10 ist eingefügt: „Und wenn die Handlung in diesem Zeitraum nicht zu Ende ginge, so würde sie lästig sein . . . Die Tragödie und die Komödie haben die bestimmte Zeit eines Tages. oder etwas mehr, und diese Überschreitung geht in den nächsten Tag hinüber."

[4]) In dem Neudruck der *Bibl. rara*, Parte II, p. 11 ist hier als Beispiel der *Amphitruo* des Plautus eingefügt, weil dort in 2 Nächten geschieht, was in einer nicht rechtzeitig vollendet werden konnte.

Gang ihrer Handlung betrachtet, so ist es augenscheinlich, (wenn ich mich nicht irre), dass sie sehr schwer vollständig in einem Tage vor sich gehen kann; denn ausser der weiten Entfernung der Örtlichkeiten nehmen die Zusammenziehung der Bewaffneten, die Aufstellung der Heere, schliesslich der Kampf und die Niederlage des Eurystheus mit dessen Gefangennahme, eine lange Zeit in Anspruch. Ebenso ist es, richtig betrachtet, aus denselben Gründen, in den Phönizierinnen und auch in der Hekuba; denn da Hekuba eine ihrer Frauen vom Chersonnes nach Thracien an Polinestor zu schicken hat und Polinestor sich von seinem Hofe nach dem Chersonnes begeben muss, wohin auch das griechische Heer zu kommen hat, so scheint es mir, dass die Handlung mehr als einen Tag beanspruche. Doch was gelehrtere Männer davon auch denken mögen (und ich will deswegen mit niemand in Streit geraten), sicher ist, dass Aristoteles, welcher das Beispiel der besten Dichter vor Augen gehabt haben muss, die jetzt durch die Ungunst der Zeiten nicht mehr gelesen werden, der dramatischen Dichtung mehr Zeit als einen Tag gegeben hat. Und mit seiner Autorität gaben wir der Antile (sic!) und der Didone eine Handlung, die fast an zwei Tage reicht.“ [1])

Giraldi verfährt mit dem Texte des Aristoteles nicht anders als die Kommentatoren, das Resultat aber ist das entgegengesetzte. Die Kommentatoren deuteln an dem Ausdrucke *μίαν περίοδον ἡλίου* und mit Hilfe einiger Beispiele beweisen sie, dass Aristoteles nur den künstlichen Tag gemeint haben könne. Giraldi befasst sich mit der Auslegung des gleichen Textes, nur legt er das Hauptgewicht auf den Zusatz *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν* und fasst die Stelle so auf, dass ein Sonnenumlauf gleichsam das Minimum der Zeitdauer darstelle, dass aber die Überschreitung besser und die Regel sei. Allerdings machen ihm die Beispiele einige Mühe, wie wir gesehen haben, aber kurz entschlossen erklärt er, dass diese eben im Laufe der Zeiten verloren gegangen seien.

Jedenfalls kann Giraldi ebenso gut, wenn nicht besser als die Kommentatoren, die Autorität des Aristoteles für

---

[1]) *Discorsi* etc., p. 205 f. (Anhang, p. 166 f.).

sich in Anspruch nehmen. Diese deuten in seine Worte einen Sinn hinein, der im Wortlaute nicht begründet ist und Aristoteles sicher fern gelegen hat. Giraldi aber kann sich wirklich auf den Buchstaben der Poetik stützen, wenn er auch die bezügliche Stelle zu weit ausbeutet.

Auch die *Ortsbeschränkung* deutet Giraldi wenigstens an. Unter den Gründen, die er für die längere Zeitdauer der *Heracleis* anführt, ist der erste die weite Entfernung der Örtlichkeiten von einander, *la lontananza dei luochi,*[1]) die es unwahrscheinlich mache, dass die Handlung in einem Tage vor sich gehe. Eine weitere, bestimmtere Äusserung über die *Ortseinheit, bzw. Ortsbeschränkung* findet sich in den *Discorsi* nicht. Dass aber Giraldi die *Ortseinheit* für wünschenswert hielt, zeigt einerseits die in seinen Tragödien eingehaltene Praxis, indem diese Einheit nur einmal verletzt ist,[2]) andererseits geht dies aus dem schon erwähnten Epiloge der *Didone* hervor. Dort sucht Giraldi die Vorwürfe und Angriffe Cavalcanti's zu entkräften. Dieser hatte ihm vorgehalten, es sei durchaus unwahrscheinlich, dass die Könige ihre geheimsten Pläne auf offener Strasse bespräcben. Darauf antwortet Giraldi, dass in einem solchen Falle die Scene, auch wenn sie eine Stadt vorstelle, nicht anders zu betrachten sei, als die geheimsten Gemächer der Fürsten. Denn *die Darstellung verlange es so.* Damit sagt Giraldi ausdrücklich, dass ein Scenenwechsel nicht stattfinden dürfe, und man sich daher auf derselben Scene Dinge als geschehen denken müsse, die eigentlich an einem anderen Orte vor sich gehen sollten, *perche cosi ricerca la rappresentazione.*[3]) Wir sehen daraus, dass Giraldi die Ortseinheit nicht an sich für notwendig hält, denn sonst hätte er sie gewiss auch in seinen *Discorsi* erwähnt; sie ist ihm nur ein Mittel zur Erleichterung der Darstellung.

Da die *Discorsi* nach der Absicht des Verfassers eine Anleitung zur Dichtkunst sein sollten, so erteilte er auch dem

---

[1]) Siehe oben, p. 65.

[2]) In der *Arrenopia.* Siehe unten, p. 119.

[3]) *Didone,* Epil., Trag. I, 152. (Anhang, p. 165f.). — Vgl. damit die Ausführungen Manzoni's in der *Prefazione zu Carmagnola,* in Opp. I, XXXI.

Dichter zweckdienliche Winke und Ratschläge. Um alle Unzukömmlichkeiten zu vermeiden, möge der Dichter eine Handlung wählen, welche leicht in einem Tage oder etwas mehr zu Ende geführt werden könne; denn dieser Zeitraum werde durch die 3—4 Stunden der Aufführung repräsentiert.[1])

Giraldi kommt, wie wir sehen, ebenso wenig wie der unbekannte Verfasser des oben erwähnten *Giudizio* über die Zeiteinheit hinaus. Dass sie Gesetz sei, erkennen beide an. Und um vor allzu freier Ausnützung ihrer Ratschläge zu warnen, lenken sie wieder ein und empfehlen dem Dichter, möglichst im Rahmen eines Tages zu bleiben.

Giraldi selbst hat, wie schon erwähnt,[2]) in einigen seiner ersten Stücke die Zeit der Handlung auf zwei Tage ausgedehnt, dann ist er aber wieder zur alten Praxis zurückgekehrt —, ein Beweis, dass es ihm mit der Annahme der zweitägigen Dauer doch nicht so ganz ernst war, und dass hauptsächlich das Bestreben, seine Stücke mit den Vorschriften des Aristoteles in Einklang zu bringen, ihn zu den in den *Discorsi* entwickelten Ansichten gebracht hatte.[3])

Auch Mutio huldigt in seiner 1551 erschienenen Poetik in Versen ähnlichen Anschauungen. Doch ist er weit entfernt, irgend ein Gesetz aufstellen zu wollen, oder diejenigen zu tadeln, die anderer Ansicht sind als er; er sagt uns nur, welche Art von dramatischer Dichtung ihm am besten gefalle und sich auch den Beifall der Zuschauer errungen habe.

---

[1]) *Discorsi*, p. 213 (Anhang, p. 167).

[2]) Siehe oben, p. 65 und unten, p. 114 f.

[3]) Canello, l. c., p. 231: „*Tutto preoccupato dalle sue opere drammatiche, egli cerca di conciliare la teoria aristotelica colla pratica propria.*" Vgl. auch Bilancini, l. c., p. 42: „*Ammette il Giraldi naturalmente le regole aristoteliche e secondo la poetica d'Aristotile definisce e distingue le varie parti della tragedia: ma non senza fare però qualche strappo a quelle regole, o meglio all' idee del tempo sulla poetica. Così egli contrariamente alla famosa unità di tempo che prescrive un volger di sole, egli sull' essempio dell' Ercole, dell' Ecuba, della Fenicie di Euripide crede che si possa fare in modo che „l'azione tocchi alquanto di due giorni". Questo in teoria, ma in pratica poi lo strappo sarà anche maggiore, nè andrà salva l'unità di luogo che teoricamente almeno è rispettato.*"

Dies ist aber nicht etwa eine Tragödie oder eine Komödie, deren Handlung nur wenige Stunden umfasst, sondern eine zweiteilige Komödie, die zu je 5 Akten, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt wird. Die ganze Handlung beansprucht die Zeit von zwei Tagen, so dass also in jeder einzelnen Aufführung im Grunde die Zeiteinheit gewahrt bleibt. Auch die Einheit der Handlung ist beobachtet, denn *una sola fauola*, eine einzige Handlung, füllt die zwei Abende aus.[1])

Nun entspricht eine derartige zweiteilige Komödie, deren Handlung zwei Tage umfasst, durchaus nicht den Gesetzen, welche die Kommentatoren aus Aristoteles herausgelesen haben. Wenn trotzdem selbst gelehrte Dichter, wie Ariost, — denn von einer seiner letzten Komödien ist die Rede, — sich solche Abweichungen von den anerkannten Gesetzen erlaubten, so beweist uns dies, wie schwer sie die Fesseln empfanden, und wie sie dieselben auf eine plausible Weise zu lockern suchten, ohne jedoch den Mut und die Kraft zu haben, sie kurzweg abzustreifen.

Von Giovan Battista Gelli[2]) liegt uns aus dem Jahre 1551 eine Äusserung in seinem *Ragionamento intorno alla lingua* vor, worin er seiner Genugthuung darüber Ausdruck gibt, dass jetzt nicht mehr wie früher das ganze Leben eines Mannes oder Handlungen von 25- oder 30jähriger Dauer in 2 oder 3 Stunden dargestellt würden.[3]) In diesen 2 oder 3 Stunden der Aufführung dürfen nur, wie er schon einige Jahre vorher, in der Vorrede zu der 1543 erschienenen Komödie „*La Sporta*“[4]) bemerkt hat, die Ereignisse eines Tages zur Darstellung kommen.[5]) Von einer Überschreitung dieses Zeitraumes hören wir bei Gelli nichts.

[1]) *Poetica*, fol. 73a (Anhang, p. 167f.).

[2]) Vgl. über Gelli die Notizen in der Ausgabe seiner Werke, Florenz. 1855. — Ferner Gaspary, l. c., p. 600; Morandi, *Le Unità Drammatiche*, p. 169, Anm. 1.

[3]) *Ragionamento* etc., p. 311 (Anhang, p. 168).

[4]) Nach Gaspary. l. c., p. 600 erschien die *Sporta* 1548. In den beiden mir vorliegenden Ausgaben der Werke Gelli's (Milano. 1804, vol. III, p. VII und Firenze. 1855, p. XI) ist jedoch 1543 als Druckjahr angegeben. Riccoboni, *Th. it.* I, 149 setzt sie in das Jahr 1550.

[5]) *La Sporta*, Widm., p. 323 (Anhang, p. 168). — Über die

Im Jahre *1554* erschienen ausser den schon besprochenen *Discorsi* Giraldi's noch zwei Werke, die sich mit poetischen Theorien befassen, die *Dialogi della Inventione Poetica* von Alessandro Lionardi, und die *Romanzi* von Giouan Battista Pigna.

In den ersteren findet sich hinsichtlich der Zeiteinheit nur die kurze Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie auch in der Zeitdauer einander ähnlich seien, da beide eine Handlung von der *Dauer eines einzigen Tages umfassen.*[1]) Lionardi hält sich also wie Trissino an den Text des Aristoteles, ohne eine Beschränkung oder Erweiterung der dort festgelegten Zeitdauer zu versuchen.

Pigna's Ansichten dagegen ähneln den Anschauungen Giraldi's,[2]) wenn er auch nicht ganz so weit geht. Er gesteht der dramatischen Handlung eine Dauer von *einem, höchstens einem und einem halben Tage* zu.[3]) Gründe für seine Annahme führt er nicht an; er spricht vielmehr wie von einer allgemein anerkannten Thatsache.

Dass die Dichter sich mit der Regel von der Zeiteinheit in der von den Kunsttheoretikern um die Mitte des 16. Jahrhunderts vertretenen Form ganz gut abfanden, zeigen die sich immer mehrenden regelmässigen Tragödien. Die Dichter empfanden in dieser Form das Drückende der Fessel weniger; die Zeiteinheit wurde nicht mehr als Hemmnis, sondern als Prüfstein für das Genie betrachtet und Pigna sah in der Zeitbeschränkung sogar einen Vorzug der Tragödie vor dem Epos.

Aus Pigna's Bemerkung über die verschiedenen Scenerien schliesst Otto, dass er dabei an Scenenwechsel auf der

---

Sporta, deren eigentlicher Verfasser Macchiavelli sein soll, vgl. Gaspary, l. c. II, 600.

[1]) Dialogi, p. 65 (Anhang, p. 168).

[2]) Pigna beschuldigte Giraldi des Plagiats an seinen *Romanzi*. Vgl. darüber Varchi, *L'Ercolano*, p. 393f.; Barotti, *Mem. istor.* I, 394f., II, 181; Gaspary, l. c. II, 548f.; Canello, l. c., p. 306. — Drei Briefe, welche die Priorität der *Discorsi* Giraldi's beweisen, sind abgedruckt in der Ausgabe der *Discorsi*, *Bibl. rar.* LII, Parte II, 153ff.

[3]) *Romanzi*, p. 37 (Otto, l. c., CVIIIf.).

Bühne gedacht habe.[1]) Dies ist unseres Erachtens durchaus nicht notwendig, und auch nicht wahrscheinlich.

Pigna erwähnt allerdings auf p. 110 seiner *Romanzi* drei Arten von Scenen, die königliche (*reale*), die volkstümliche (*popolaresca*) und die Naturscene (*selvaggia*).[2]) Er sagt aber nirgends, dass diese drei Scenen in einem Stücke vereint seien. Unter den uns bekannten Tragödien befindet sich keine einzige, deren Handlung eine Vereinigung dieser drei Scenen erfordern würde. Und selbst wenn die „königliche" und die „volksmässige" Scene in einem Stücke vorkommen, so braucht man dabei durchaus nicht notwendigerweise an Scenenwechsel zu denken. Der Hauptplatz vor dem Königspalaste entspricht der *scena reale*, auf der allein die hochgestellten Personen sich bewegen; die dahin führenden Seitengassen stellen die *scena popolaresca* vor, in der das gewöhnliche Volk seinen Platz hat und kleine Episoden sich abspielen.

Unserem Ermessen nach hat Pigna mit dieser Bemerkung nicht einen Scenenwechsel im Auge, sondern die drei Arten dramatischer Dichtung, welche die einzelnen Scenen erfordern. Der Tragödie entspricht die *scena reale*, der Komödie die *scena popolaresca* und der Pastorale die *scena selvaggia*.[3])

Wie Giraldi und Pigna, so huldigt auch Minturno in Bezug auf die Zeiteinheit einer freien Auffassung. Seine *Poetik* erschien zuerst im Jahre *1559*[4]) *in lateinischer, und 1563*

---

[1]) l. c., p. XXVIII. — Über Pigna vgl. besonders: Barotti, *Mem. istor.* II, 177 ff.

[2]) *Romanzi*, p. 110 (Otto, l. c., p. CIX).

[3]) Cf. Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., in: *Bibl. rara*, LII, Parte II, 109: „*Dee nondimeno procurar il poeta di fare che si scopra ... scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica. A quella conviene la popolaresca, a questa la magnifica e reale.* — Vgl. auch Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 55, und *Die röm. Trag.*, p. 653 f., wo er von der *scaena tragica, scaena comica* und *scaena satyrica* spricht. — Vgl. noch Flechsig, *Die Dekorat. der mod. Bühne* etc., p. 76; er erwähnt, dass in Serlio's *Architettura* drei Scenenentwürfe (je einer für die Komödie, die Tragödie und das Satyrdrama) abgebildet seien.

[4]) Die 1553 in der Akademie von Florenz gelesenen *Lezioni della*

in italienischer Sprache. Uns liegt die italienische Ausgabe vor.

„Wer die Werke der besten alten Autoren prüfen will, wird finden, dass die zur Darstellung kommende Handlung sich in einem Tage vollzieht oder den Zeitraum von 2 Tagen nicht überschreitet. Die epische Handlung ist länger und umfangreicher, umfasst aber nicht mehr als ein Jahr.“ [1])

Wie Giraldi beruft sich auch Minturno auf das Beispiel der besten griechischen Dichter, welche nach seiner Ansicht die Handlung bis zu zwei Tagen ausgedehnt haben.

Dagegen möchte Minturno die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränken. Aristoteles und seine Erklärer und ebenso die Vorgänger Minturno's haben an der unbeschränkten Dauer der epischen Handlung, infolge ihres erzählenden Charakters, festgehalten. Doch hatte schon Madius Neigung gezeigt, die Unbegrenztheit des Epos nicht im allerweitesten Sinne zu fassen. Ihm schien die Forderung einer in sich abgeschlossenen Handlung und einer unbeschränkten Dauer dieser Handlung nicht recht zusammen zu passen. [2])

Minturno aber war es vorbehalten, der Handlung des Epos eine Zeitgrenze zu ziehen, über die sie, nach seiner Ansicht ebensowenig hinausgehen durfte, wie die Tragödie über den Zeitraum von zwei Tagen.

D'Aubignac hat später in Frankreich die gleiche Forderung aufgestellt. [3])

Auch einen Hinweis auf die *Ortseinheit* finden wir bei Minturno. „Das Epos erzählt, sagt er, viele Dinge, die sich zu gleicher Zeit und auch an verschiedenen Orten zugetragen haben . . . . . ., dies kann aber weder die Tragödie noch die Komödie thun, ohne den Zuschauern langweilig zu werden,

---

Poesia des Benedetto Varchi (gedr. 1590) enthalten über die Einheiten der Zeit oder des Ortes nichts.

[1]) *Poetica*, p. 71 (Anhang, p. 169).

[2]) Siehe oben, p. 38.

[3]) Siehe oben, p. 38.

welche nicht gerne erzählen hören, was auf dem Theater nicht dargestellt werden kann."[1])

Daraus geht hervor, dass Minturno einen Ortswechsel auf der Bühne nicht für statthaft hält.

Eine eigenartige Stellung unter den Poetiken nimmt die im Jahre *1561* in Lyon erschienene *Poetik* des Julius Caesar Scaliger ein.[2]) Schon ihre Abfassung in lateinischer Sprache kennzeichnet sie als das Produkt eines Gelehrten, und der Inhalt zeigt uns vollends, dass er sich um die poetischen Erzeugnisse seiner Zeit herzlich wenig gekümmert, überhaupt von den Anforderungen, welche die Wirklichkeit an einen Dichter stellt, keine Ahnung gehabt hat.[3])

Schulmeisterlich in ihrer ganzen Einteilung und im trockensten Lehrtone ausgeführt, dabei aber doch noch das lesbarste seiner Werke[4]), fusst diese Poetik mehr auf Seneca, den er den berühmtesten Griechen mindestens gleichstellt,[5]) als auf den griechischen Tragikern und auf Aristoteles.

Die Regel von der Zeiteinheit finden wir bei ihm weniger klar ausgedrückt als bei seinen Vorgängern. Das Hauptgewicht legt er auf die *Wahrscheinlichkeit.* „Die Handlung ist so zu führen und anzuordnen, dass sie möglichst der Wahrheit sich nähert . . . Die meisten Menschen, sagt er weiter, hassen die Lüge. Daher missfallen mir jene Kämpfe, oder Belagerungen, welche bei Theben in 2 Stunden zu Ende geführt werden. Auch darf ein verständiger Dichter nicht jemanden in einem Augenblicke von Delphi nach Athen, oder von Athen nach Theben reisen lassen. So wird bei Aeschylus Agamemnon getötet und gleich begraben, und zwar so schnell, dass der Schauspieler kaum Zeit zum Atmen

---

[1]) *Poetica,* l. c., p. 24 (Anhang, p. 168 f.).

[2]) Cf. Otto, l. c., p. XXVIII, wo das Wichtigste über die Ansichten Scaliger's betreffs der Einheiten bereits hervorgehoben ist. Ferner Borinski, l. c., p. 8 ff.

[3]) Mesnardière, l. c., *Disc. prélimin.*: «*La Poëtique de l'Escalle n'est faite que pour les plus doctes*».

[4]) Nisard, *Gladiateurs* I, p. 371; Egger, *L'Hellénisme* I. 340.

[5]) Scaliger, *Poetices libri septem*, lib. VI, cap. 6. (Cf. Otto XXVIII, Anm.).

hat. Auch ist es nicht zu billigen, wenn Herkules den Lichas ins Meer wirft. — Denn das kann ohne Verletzung der Wahrheit nicht dargestellt werden. Es ist also *eine Handlung von möglichst kurzer Dauer* zu wählen, und diese auf möglichst mannigfache und abwechselnde Weise zu Ende zu führen.“

Scaliger zeigt nun an einem Beispiele, wie es zu machen sei; da Tote nicht auf die Bühne gebracht werden können, so solle man deren Geister einführen. „So erscheint bei Ovid Ceyx der Halcyone. Will man aus diesem Stoffe eine Tragödie machen, so darf man nicht mit der Abreise des Ceyx anfangen. Denn da *die darzustellende Handlung und die Darstellung selbst* (beides liegt in *scenicum negotium*) *sich in 6 bis 8 Stunden vollziehen*, so ist es nicht wahrscheinlich, dass ein Sturm ausgebrochen, und das Schiff mitten im Meere, wo vom Lande nichts zu sehen ist, gescheitert ist.“ [1])

Das Wichtigste, die Dauer der Handlung, erwähnt also Scaliger, wie Otto schon hervorgehoben hat, nur ganz nebenher, „ein untrüglicher Beweis wie selbstverständlich die nur 6—8 stündige Handlung dem Scaliger erschien“.[2])

Er hält in seinem Gelehrtenstolze an seiner einseitigen Auffassung fest und findet natürlich an den griechischen Vorbildern, die mit der Theorie, wie er sie sich zurechtgelegt hat, nicht harmonieren, manches zu tadeln. Nur Seneca, der Pedant unter den Dichtern, wie Scaliger selbst unter den Kunsttheoretikern, ist nach seinem Geschmacke.

Scaliger ist der erste, der eine Täuschung des Zuschauers als unmoralisch verwirft;[3]) die natürliche Folge davon ist, dass die darzustellende Handlung nicht länger

---

[1]) *Poetices*, lib. III, cap. 97, fol. 145. (Anhang, p. 169).

[2]) Otto, l. c., p. XXIX.

[3]) Cf. Schlegel, A. W., *Über die Kunst* II. 101: „Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung auf's äusserste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, dass die mythologischen und historischen Personen nicht unsere Sprache geredet haben, dass der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt. u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der statt mit seiner Teilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben“.

dauern darf, als die Darstellung selbst. Doch mag Scaliger selbst eingesehen haben, dass es in den meisten Fällen unmöglich ist, die Handlung auf eine Dauer von 3—4 Stunden zu beschränken. Um aber sein Prinzip aufrecht zu erhalten, dehnt er die Zeit der Aufführung bis auf 8 Stunden aus, ohne Rücksicht darauf, ob eine so lange Dauer den Wünschen des Publikums entspricht oder auch nur ohne grosse Unbequemlichkeiten möglich ist.

Freilich sind Scaligers Ansichten noch ungleich vernünftiger als diejenigen Castelvetro's, der ebenfalls Dauer der Handlung und der Aufführung gleichsetzte und doch am 12 stündigen Tage festhielt.[1])

Der Ausschluss jeglicher Täuschung des Zuschauers bedingt natürlich auch eine *Beschränkung der Örtlichkeiten*. Scaliger verpönt ausdrücklich Ortsveränderungen, welche in dem engen Zeitraume nicht ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen können. Es folgt aber aus seinen Worten nicht, dass er die *Ortseinheit* im Sinne hat, wie Faguet anzunehmen scheint.[2])

So wenig Scaligers pedantische Poetik den praktischen Anforderungen entspricht, die an den Dramatiker herantreten, so traf sie doch den schulmeisterlichen Ton, der den Zeitgenossen imponierte.[3]) Zudem verstand es Scaliger vortrefflich, sich mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit zu umgeben, wozu übrigens auch seine unbestritten grosse Gelehrsamkeit ihr Teil beitrug. Die allgemeine Hochachtung, die ihm als Gelehrten gezollt wurde, hat auch seiner Poetik zu dem Ansehen verholfen, das sie nahezu zwei Jahrhunderte lang in Italien, Spanien,[4]) Frankreich[5]) und Deutschland[6]) genossen hat.

---

[1]) Siehe oben, p. 42 f.

[2]) Faguet. *La Tragédie française*, p. 47: *«Sur l'unité de lieu Scaliger n'est pas formel; mais il me semble qu'on entend néanmoins très clairement ce qu'il en pense»*.

[3]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 11.

[4]) Zeugnis davon gibt das Urteil Pinciano's, *Philos. antig.* (1596), *Al Lector:* „*Yo digo del Scaligero, que fue un doctissimo varon, y para*

Trotzdem aber drang seine in der Poetik ausgesprochene Ansicht über die Zeiteinheit in Italien nicht durch. Denn die Kunsttheoretiker hielten im Prinzipe immer am natürlichen Tage fest, wenn auch unter dem Einflusse Scaliger's und der genannten Kommentatoren die Zeit nicht mehr über einen Tag hinaus ausgedehnt und als Ideal eine möglichst kurze, mit der Aufführungszeit sich deckende Handlung hingestellt wurde.[1])

Die im Jahre 1564[2]) verfassten *Discorsi dell'Arte Poetica* von Torquato Tasso, in welchen er sein grosses Epos mit den Regeln des Aristoteles in Einklang zu bringen sucht, sind für uns ohne Interesse, da darin die Einheiten nicht berührt werden. Wichtiger sind für uns die aus dem Jahre 1575 datierenden *Lettere poetiche* desselben Autors, weil er darin hinsichtlich *der Einheit der Handlung* Behauptungen aufstellt, welche von den Anschauungen des Aristoteles sehr abweichen. So sagt Tasso in einem Briefe vom 15. Oktober 1575, dass, wenn die *vnità di molti* in der Tragödie erlaubt sei, sie es um so mehr im Epos sein müsse; für diese Behauptung fehle zwar die Autorität der Dichter, nicht aber die des Aristoteles; doch gäbe es drei Tragödien von

---

instituyr vn Poeta muy bueno, y sobre todos auětajado, mas que en la materia del anima Poetica, q̃ es la fabula, estuuo muy falto".

[5]) Cf. Egger, *L'Hellén.* I, 340f.

[6]) Opitz nennt ihn den „göttlichen Julius Scaliger" (Borinski, l. c., p. 72). — Über Scaliger sind ferner noch zu vergleichen: Graesse, *Lehrb.* etc. III, 678; Hoefer-Didot, *Biogr. gén.*, vol. 43, 448ff.; Ebert, *Entwicklungsgesch.*, p. 150; Nisard, *Gladiateurs* etc. I, 371f.; Borinski, *Poetik*, p. 11ff. und *Epos der Ren.*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr.*, p. 192; Morf, in *Z. f. fr. Spr.* 1897, XIX, 47.

[1]) Die in Venedig erschienenen Schriften: Bern. Tasso's *Ragionamento della Poesia* (1562) u. Bern. Parthenius' *De Poetica Imitatione* (1565) handeln nicht von den Einheiten. — Die von *D'Ancona*, (*Il Teat. Mantov.*, p. 410) erwähnten *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica* von De Sommi (1565 od. 1566) und der *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla Poetica* von Agnolo Segni (1581) waren dem Verfasser nicht zugänglich.

[2]) Klein, *Gesch. des ital. Dram.*, II, 77. Gedruckt sind die *Discorsi* zusammen mit den *Lettere poetiche* — beide werden von Klein, l. c. II, 77 sehr gelobt — im Jahre 1586 (die uns vorliegende Ausgabe).

Euripides, in denen die Einheit der Handlung eine Einheit vieler sei, nämlich die Phönizierinnen, die Supplikanten und die Trojanerinnen.[1])

Diese von Aristoteles und seinen Erklärern (Castelvetro ausgenommen) abweichende Auffassung ist nur auf das Bestreben Tasso's zurückzuführen, sein eigenes Epos von dem ihm gemachten Vorwurfe des Mangels an Einheit zu reinigen. In wiefern er sich dabei auf die Autorität des Aristoteles zu berufen vermag, sagt er uns allerdings nicht.

In dem gleichen Jahre, wie die *Discorsi* Tasso's (1586) erschienen die *Deca Disputata della Poetica* Francesco Patrici's, eines Gegners Tasso's. Das umfangreiche Werk enthält zwar nichts über die Einheiten, ist aber erwähnenswert, weil der Verfasser sich darin direkt gegen die Autorität des Aristoteles wendet. So polemisiert er in lib. III und IV gegen die Auffassung des Aristoteles, dass die Poesie nur Nachahmung sei, u. s. w.

In dem angefügten *Trimerone* (gegen T. Tasso) citiert er einige schon früher in der *Diffesa dell'Ariosto*[2]) gemachte Äusserungen, von denen die Aristoteles betreffende für uns von Interesse ist. Er hatte nämlich dort, wie er uns nochmals mitteilt, gesagt, „dass die poetischen Vorschriften des Aristoteles nicht geeignet und genügend wären, die Wissenschaft der Poetik zu begründen, noch irgend ein Gedicht darnach zu fertigen; auch wären sie nicht nach der von den griechischen und lateinischen Dichtern eingehaltenen Praxis gemacht.“[3])

Patrici bestreitet also hier die Kompetenz des griechischen

[1]) *Lett. poetiche*, fol. 64b (Anhang, p. 170). — Über das Verhältnis der Theorien Tasso's zu den Lehren des Aristoteles und über die Gegner Tasso's, besonders Salviati, handelt eingehend Di Niscia in dem schon citierten Artikel: *La Gerusalemme Conquistata e l'Arte Poetica di T. Tasso* (in: Propugn. 1889, XXII, N. S., vol. II, Parte I u. II). Über Tasso's Auffassung der Einheit der Handlung siehe besonders ibd. Parte II, 445ff., woselbst Di Niscia auch die Ähnlichkeit der Ansichten Castelvetro's und Tasso's bezüglich der Einheit der Handlung konstatiert (p. 448).

[2]) Dieses Werk war mir nicht zugänglich.

[3]) *Della Poetica etc., Trimerone.* p. 212 (Anhang, p. 170).

Philosophen als poetischen Gesetzgebers und setzt sich damit in Widerspruch mit den Anschauungen seines Jahrhunderts. Doch ohne Erfolg; Aristoteles' Poetik blieb nach wie vor das unfehlbare Gesetzbuch der dramatischen Dichtkunst, wie sich das aufs deutlichste bei Jason Denores zeigt, der 1588 eine Poetik veröffentlichte.[1])

Im Grunde ist sie nur ein in schulmässige Form gebrachter Kommentar zur Poetik des Aristoteles und handelt in 3 Teilen von der Tragödie, dem Epos und der Komödie.

Über die Zeiteinheit sagt Denores folgendes: „Die Tragödie, welche die Nachahmung einer wunderbaren Handlung durch die Darstellung ist, beginnt in Freude und endigt in Unglück innerhalb des Zeitraumes eines Sonnenumlaufs.“[2]) Er ergänzt diese Definition durch die Erklärung: „Dadurch, dass die Tragödie in Freude beginnt und innerhalb eines Sonnenumlaufs in Unglück endigt, unterscheidet sie sich am meisten vom Epos und von der Komödie: vom Epos, weil dieses die Verwandlung von Unglück in Glück, aber ohne bestimmte Zeit, zum Gegenstande hat, und von der Komödie, weil in dieser der Schicksalswechsel zwar in dem Zeitraum eines Sonnenumlaufs vor sich geht, aber nicht vom Glück zum Unglück, sondern vom Unglück zum Glück.“[3])

Denores kommt demnach nicht über Aristoteles hinaus. Ob er mit dem *giro del Sole* einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, hören wir nicht. Auch darüber, dass Aristoteles selbst eine kleine Überschreitung des Sonnenumlaufs gestattet, schweigt Denores, obwohl er die An-

---

[1]) Die im Jahre 1587 veröffentlichte *Difesa della Comedia di Dante* von Jacopo Mazzoni, enthält auch eine Abhandlung über die Poetik. Doch wird darin die Zeiteinheit nicht erwähnt, da es sich hauptsächlich um die epische Dichtung handelt. In Bezug auf die Einheit der Handlung weicht Mazzoni von Aristoteles nicht ab. — Die *Ragionamenti* (1583), *Particelle Poetiche* (1587) und die *Poetica sopra Dante*, sämtliche von Jeronimo Zoppio, sowie die *Discorsi* von Agostino Michele (1592) und der *Discorso alla Tragedia* von Niccolò Rossi (1590) waren mir nicht zugänglich.

[2]) *Poetica*, fol. 6a (Anhang. p. 170).

[3]) *Poetica*, fol. 7a (Anhang. p. 170).

sichten Giraldi's, Pigna's und Minturno's gekannt haben muss.

Die *Einheit der Handlung* verteidigt Denores gegen Tasso, indem er betont, dass die Handlung nicht einheitlich sei, wenn sie eine Handlung vieler unter einem Oberhaupte sei.[1]) Wir sehen bei Denores schon deutlich den durch die Poetik Scaliger's bewirkten Rückschlag in der Auffassung der Zeiteinheit. Noch mehr tritt dieser Rückschlag bei Buonamici und Ingegneri hervor.[2])

Die *Discorsi Poetici* des Francesco Buonamici,[3]) welche von diesem in der Akademie zu Florenz gehalten und *1597* gedruckt wurden, sind eine Verteidigung des Aristoteles gegen die Angriffe und Auslegungen Castelvetro's. Besonders nimmt er gegen dessen Vermengung der Dauer der Aufführung und der Zeit der Handlung Stellung.[4])

Auf die *Zeiteinheit* kommt Buonamici verschiedene Male zu sprechen. Am Klarsten äussert er sich darüber auf p. 106 f.: „Zwei oder drei Stunden sind das Bild einer Zeit, eines Tages; je mehr allerdings die Zeit der Darstellung und der dargestellten Handlung einander gleich sind, desto leichter kann man sich dieselbe vorstellen, und doch ist es infolge des leichten Vorstellungsvermögens der Zuschauer, welche der ganzen Handlung beiwohnen müssen, kein gar grosser Widersinn, die Handlung eines Tages in wenige Stunden zusammenzudrängen; wenn sie aber von längerer Dauer wäre, könnte man sich dieses schwer vorstellen. Der Zeitraum eines Tages aber ist genügend für eine vollständige Handlung von gebührender Ausdehnung. Da also der Zeitraum eines Tages für die Einbildungskraft keinerlei Schwierigkeit

---

[1]) *Poetica*, fol. 11 b (Anhang, p. 171). — Denores' *Erklärungen zur Ars Poetica des Horaz* enthalten über die Einheiten nur die Bemerkung, dass Aeschylus seine Tragödien nicht in einem Sonnenumlauf zu Ende geführt habe. (... *nam neque tragœdias suas spatio unius solis terminat: ut præcipit Aristoteles, ut reliqua omittamus.* fol. 68 b).

[2]) Diese beiden, sowie der eben besprochene Denores werden weder von Breitinger noch von Otto erwähnt.

[3]) Vgl. darüber Mazzuchelli, l. c. II, p. 2317 f.

[4]) Siehe oben, p. 42, Anm. 6 und *Discorsi*, p. 103 f. (Anhang, p. 171 f.).

bildet und geeignet ist, eine vollständige Handlung von gegebührendem Umfange zu umfassen, so hält sich die dramatische Dichtung an eine Handlung von der Dauer eines Tages, und stellt sie in jener Zeit dar, in welcher sie sich mit der Musik und dem sonstigen scenischen Beiwerk entfalten kann. Und dies ist die natürliche Grenze der dramatischen Handlung, nicht jene zufällige, aus der Gewohnheit und den notwendigen Bedürfnissen der Zuschauer entspringende. Übrigens würde auch der Körper die Unbequemlichkeit von 12 Stunden nicht ertragen; ausserdem spricht Aristoteles nicht von einem künstlichen, sondern vom natürlichen Tage, denn was er „Sonnenumlauf" nennt, bedeutet, dass die Sonne an den Punkt zurückkehrt, von wo sie ausgegangen ist, und bezieht sich auf die Handlung, nicht auf die Darstellung." [1])

Buonamici gesteht also der Handlung die Zeit eines natürlichen Tages zu, d. i. 24 Stunden, wie die meisten seiner Vorgänger. Von einer Überschreitung dieser Zeit, wie sie manche Kunsttheoretiker um die Mitte des Jahrhunderts gestatteten, hören wir bei ihm nichts. Im Gegenteil finden wir Anklänge an Scaliger; er deutet an, dass eine Handlung, deren Dauer sich mit der Zeit der Aufführung decke, vorzuziehen sei, da eine solche Handlung dem Zuschauer die geringste Täuschung zumute und auch die meiste Einheit in sich habe.[2]) Doch weiss Buonamici sehr wohl, dass der Zuschauer keinen Anstoss daran nimmt, wenn er sich in den paar Stunden der Aufführung eine längere Zeit vergangen denken muss. Dass diese Zeit gerade ein Tag und nicht mehr sein dürfe, dafür erbringt Buonamici freilich keinen anderen Beweis, als die Autorität des Aristoteles.

Ähnliche Ansichten über die Zeiteinheit äussert Angelo Ingegneri in seinem *Discorso della Poesia Rappresentativa, 1598.*[3])

Ingegneri steht am Ausgange des 16. Jahrhunderts. Statt

---

[1]) *Discorsi*, p. 106. (Anhang, p. 172 f.).

[2]) *Discorsi*, p. 60: „*La più breve* (sc. attione) *è la più determinata, & tale è quella, che è più vna.*"

[3]) Über Ingegneri ist zu vergleichen Klein, l. c. II, p. 229, der sich sehr lobend über die *Discorsi* ausspricht.

wie seine Vorgänger nur auf das Beispiel der Alten zu sehen, betrachtet er vielmehr die dramatische Litteratur seines Jahrhunderts und zieht gleichsam das Facit aus den theoretischen und praktischen Bestrebungen seiner Zeit. Das Ergebnis ist hinsichtlich der Zeiteinheit folgendes: „Die Handlung kann nach den Meistern der Kunst einen natürlichen Tag, d. i. 24 Stunden umfassen; sie würde aber des höchsten Lobes würdig sein, wenn sie sich in der Aufführungszeit selbst, d. i. in 4 oder 5 Stunden abwickeln könnte.“ [1])

Was Buonamici nur angedeutet hat, spricht Ingegneri aus und vermittelt so zwischen den Theorien eines Scaliger und Castelvetro einerseits, eines Giraldi, Pigna und Minturno andererseits. Seine Forderung entspricht der Praxis der meisten und der besten italienischen Tragiker des 16. Jahrhunderts, welche nur in den seltensten Fällen die Handlung ihrer Stücke über 24 Stunden ausdehnten, sondern sie im Gegenteile, oft unnatürlich genug, in einige Stunden zusammen drängten. [2]) Davon, dass Ari-

---

[1]) *Della Poesia Rappresentativa*, p. 13 (Anhang. p. 173).

[2]) Siehe unten, p. 148. — In Frankreich steht fast ein halbes Jahrhundert später La Mesnardière auf demselben Standpunkte. wie Ingegneri. „Der Dichter muss wissen, dass eine Handlung desto vollkommener ist, je beschränkter sie ist. Wenn er also geschickt genug ist, alle ihre Teile in der gleichen Stundenzahl unterzubringen, welche zu ihrer Darstellung erforderlich ist, wird er Lob verdienen, vorausgesetzt, dass diese Anordnung die einzelnen Teile nicht verwirrt und verdunkelt. Wenn es ihm aber unmöglich ist, bei einer derartigen Zusammendrängung des Stoffes Verwirrung zu vermeiden, so kann er die Grenzen erweitern und die Handlung bis zur Länge eines Tages von 24 Stunden ausdehnen; und ich werde es sogar billigen, dass er etwas mehr Zeit nimmt, wenn er von dieser Freiheit Gebrauch macht, um irgend eine Episode anzubringen, welche es wert ist, mit einer so geringfügigen Übertretung erkauft zu werden, die wir durch die Praxis der Alten, und den Sinn der Worte des Philosophen entschuldigen können“. (*Poët.*, p. 48; siehe Anhang. p. 174). (Vgl. über La Mesnardière: Egger, *L'Hellén.* II. 101f.. 109; Arnaud, *Théor. Dram.*, p. 152; Borinski, l. c., 156ff., 208. 215ff., 217). — Die letztere Ansicht wurde allerdings von Ménage und D'Aubignac, den Theoretikern des starren Klassizismus nicht geteilt, ebenso wenig wie später von Dacier, der eine Ausdehnung der Handlung bis zu 14 oder 15 Stunden *inoüy*

stoteles ausdrücklich eine kleine Überschreitung der Dauer eines Tages gestattet, scheint auch Ingegneri nichts zu wissen.

Von grösster Wichtigkeit ist, dass Ingegneri sich auch über *die Ortseinheit* ausspricht. „Der Dichter, sagt er, welcher daran geht, ein dramatisches Werk zu verfassen, muss sich vorerst die Scene vor Augen stellen und im Geiste die Gebäude, die Ansichten, die Strassen etc. für die Handlung, die er nachahmen will, einteilen, und auch die Personen und ihre Handlungen der Scene genau anpassen u. s. w. Wenn manche, sonst vielleicht zu den besten Tragikern unserer Zeit gehörige Dichter es so gemacht hätten, so würden sich in ihren Tragödien nicht die Schwierigkeiten finden, welche man in manchen von ihnen bemerkt; dass z. B. dieselbe Bühne, welche erst noch den Hauptplatz einer Stadt vorstellte, plötzlich zum feindlichen Lager ausserhalb der Mauern wird. Das erinnert mich an eine Tragödie Sofonisba in Oktavreimen, von einem Dichter, an dessen Namen ich mich nicht erinnere, die ich aber gedruckt gesehen habe; deren Scene umfasst nicht nur Cirta, Carthago und das Vaterland des Massinissa, sondern auch die Stadt Rom und die Residenz des Ptolomäus in Ägypten und verschiedene andere Teile der Welt, und die Personen begeben sich nach ihrem Belieben von einem Orte zum andern, so dass jedesmal, wenn eine der so bewirkten

nennt (*Poét.*, p. 68), entsprach aber den Anschauungen Corneille's, welcher nötigenfalls die Handlung bis zu 30 Stunden ausdehnen wollte. Vgl. über Corneille's dramatische Theorien vor allem: Kewitsch, *Sur les théories dramatiques de Corneille*, Progr., Culm. 1865, und Lemaître, *Corneille et la poétique d'Aristote*, 1888. (Cf. Morf in *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, XII, 22); ferner: Andrieux, in: *Rev. Encycl.* XXII,. 365 ff.; Egger, *L'Hellén.* I, 110 ff.; Cosack, *Materialien* etc., p. 263; Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 265 ff.; Borinski, *Poetik* etc., 106, 311 f., 314, 321, 365; Stieff, *P. Corneille, seiner Vorgänger und Zeitgenossen Stellung zu Aristoteles.* (Cf. *Vollm. Jahresber.* III, 238.) Auch in Bezug auf die Ortseinheit hat La Mesnardière seine eigenen Ansichten, *Poet.*, chap. XI, 412: «*La Scéne, autrement le Lieu où l'Action a été faite, désignant pour l'ordinaire vne Ville toute entiére, souuent vn petit Païs, et quelquefois vne Maison . . .*» Cf. Borinski, l. c., 215, Anm. 2; vgl. noch Quadrio. l. c., p. 183.

Veränderungen vor sich geht, der Akt schliesst (um die Wahrscheinlichkeit der Zeit einigermassen zu erhalten). Auf diese Weise ist die Handlung — ein sehr seltenes Beispiel — in 15 oder 20 Akte eingeteilt.“ [1])

Ingegneri tadelt also sowohl eine Ortsveränderung, die nicht innerhalb der Zeitgrenzen vor sich gehen kann, als auch jede Ortsverlegung, da ja die Bühne auch immer dieselbe bleibt. Nach den Anschauungen Castelvetro's und Riccoboni's würde eine Verlegung der Scene aus dem Innern einer Stadt vor die Mauern, ins feindliche Lager, keinen Verstoss bedeuten, da dieser Ortswechsel innerhalb der gestatteten Zeit leicht möglich wäre. Ingegneri tadelt aber auch diese beschränkte Ortsveränderung und zeigt damit deutlich, dass er eine Veränderung der Scene überhaupt nicht will. *Damit ist zum erstenmale in Italien die Ortseinheit auch in der Theorie verlangt*, wenn auch nicht so klar wie Jean de la Taille in Frankreich und Sidney in England es thaten. [2])

Wie schon oben angedeutet, gewinnen Ingegneri's *Discorsi* dadurch eine erhöhte Bedeutung, dass der Autor seine Beispiele nicht aus der griechischen und römischen Litteratur wählt, sondern auf die dramatischen Erzeugnisse seines Jahrhunderts Bezug nimmt. Mustertragödien in seinem Sinne sind Trissino's *Sofonisba*, Speroni's *Canace*, Torelli's *Merope* und *Tancredi*, und Venieri's *Hidalba*.[3]) Wir vermissen unter den aufgeführten Tragödien allerdings manches bedeutende und für das 16. Jahrhundert charakteristische Werk, z. B. Martelli's *Tullia*, Pietro Aretino's *Orazia* und die Tragödien Giraldi's, Tasso's *Torrismondo* etc., aber diese letzteren sind eben keine Mustertragödien in Ingegneri's Sinne.

Als Mustertheater gilt ihm das *Teatro Olimpico* in Vicenza.[4])

---

[1]) *Discorsi*, p. 42 f. (Anhang, p. 173 f.).

[2]) Siehe oben, p. 42.

[3]) *Discorsi*, p. 60.

[4]) ibd. p. 63. — Vgl. dazu die interessante Beschreibung dieses Theaters bei Riccoboni, *Theat. ital.* I, 113 ff., woselbst sich auch eine Abbildung der durch Arkaden in 3 Abschnitte geteilten Bühne befindet.

Ingegneri hat seine Aufgabe am Schlusse des Jahrhunderts richtig erfasst. Es kam nicht mehr darauf an, eine Poetik zu schreiben, um den längst allgemein anerkannten Regeln des antiken Dramas zum Siege zu verhelfen; es konnte ihm auch nicht daran liegen, eine eigene Ansicht gegen fremde Angriffe zu verteidigen; er that also, was Aristoteles auch gethan hatte (ohne dass wir ihn im entferntesten mit Aristoteles vergleichen wollen): er berichtete über die Anschauungen der Dichter und Kunsttheoretiker seines Jahrhunderts.

Damit ist die Reihe der italienischen Kunsttheoretiker, soweit sie sich mit den Einheiten befasst haben und uns zugänglich waren, erschöpft.[1])

Im Anschluss an die italienischen Poetiken möge hier nock kurz ein Werk besprochen werden, das besonders im Auslande zu grossem Einflusse gelangte, die im Jahre 1579 in Antwerpen in lateinischer Sprache erschienene Poetik des Viperanus.[2])

In der Auffassung der Einheit der Handlung nähert sich

[1]) Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts wäre noch der „*Compendio della Poesia Tragicomica tratto dai* duo Verati“ (Venetia. 1601) zu erwähnen. Vollendet wurde diese Schrift 1599, wie aus der Vorrede, Al Lettore, hervorgeht. Sie ist eine Verteidigung des *Pastor Fido* und unter dem Pseudonym der duo Verati verbirgt sich Guarini selbst. Über die Zeiteinheit findet sich in dieser Schrift nur die allgemeine Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie unter anderem auch die beschränkte Zeit gemeinsam hätten. (p. 6: „*La Tragedia ha di Comune con la Comedia la rappresentazione, con tutto 'l resto dell' aparato, il ritorno, l'armonia. il tempo limito, la fauola dramatica etc....*“) — Vgl. über Guarini: Barotti, *Mem. istor.* II, 204ff.; Bozzelli, *Imitaz. trag.* II, 236ff.; Weinberg, *Das frz. Schäferspiel* etc., (cf. *Giorn. stor.* 1885, V, 293; *Litbl.* 1855, N. 6); Canello, l. c., p. 243; Rossi, *Guarini ed il Pastor Fido,* (cf. *Giorn. stor.* 1886, VIII, 425. *Litbl.* 1891, XI 376ff.); Dannheisser, in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1889, XI, 66ff.; Solerti-Lanza, *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891, XVIII, 178ff. (Cf. *Gröb. Z.* 1892, XVI, 556.) Die im gleichen Jahre erschienenen *Discorsi* von Faustino Summo sind eine Streitschrift gegen den *Pastor Fido*, erwähnen aber die Einheiten nicht. — Die von Tiraboschi, l. c. IV, 268 noch aufgeführte *Topica poetica* des Giannandrea Giglio war mir nicht zugänglich.

[2]) Siehe auch Tiraboschi, l. c. IV, 268.

Viperanus dem Castelvetro, indem er zwar *einer* Handlung den Vorzug gibt, jedoch eine Doppelhandlung nicht verwirft.[1]) Die Zeiteinheit verlangt er in dem freien Sinne Giraldi's und Minturno's, gestattet also eine Ausdehnung der Handlung bis zu einer Dauer von höchstens zwei Tagen[2]) und bekommt dadurch, wie Otto richtig bemerkt, „Fühlung mit der Praxis der lebenden Dichter".[3])

Ebenso, wie mehrere seiner Vorgänger, tadelt auch Viperanus eine der Wahrscheinlichkeit widersprechende Veränderung der Örtlichkeiten. So sei es ganz unwahrscheinlich, sagt er, dass Theseus in einem Augenblicke von Athen nach Theben komme, dort eine Schlacht liefere und dass bald darauf auch schon die Siegesbotschaft eintreffe.[4]) Sein Tadel richtet sich aber keineswegs gegen den Ortswechsel überhaupt, sondern er zieht die Örtlichkeit nur zur Illustration der Zeiteinheit heran.

Die freien Ansichten, die Viperanus über die Einheiten der Handlung und der Zeit äusserte, verhalfen jedenfalls seiner Poetik zu dem Ansehen, welches sie besonders in Spanien genoss. Cueba erwähnt sie neben den berühmtesten Poetiken des 16. Jahrhunderts.[5])

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung, welche die dramatischen Einheiten unter den Händen der italienischen Kunsttheoretiker genommen haben.

Eine Äusserung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts liess erkennen, dass schon vor dem Erscheinen der ersten auf dem griechischen Originale beruhenden Übersetzung der Poetik die Regeln des antiken Dramas, speziell auch die Regel von der *Zeiteinheit* bekannt und, was wichtiger ist, bereits als dramatische Gesetze anerkannt waren. Es haben also weder die Kommentatoren, bzw. Robortellus, wie Otto[6]) annimmt, noch die Kunsttheoretiker das Gesetz von der Zeit-

---

[1]) *Poetica*, p. 34 (Anhang, p. 174 f.).
[2]) l. c., p. 102 (Anhang, p. 175).
[3]) *Silv.*, p. XXXI.
[4]) *Poetica*, p. 43 (Anhang, p. 175).
[5]) Siehe unten, p. 87.
[6]) l. c., p. XVIII. Siehe oben, p. 35.

einheit proklamiert, sondern es ist vom ersten Augenblicke an, als man es im antiken Drama beobachtet zu sehen glaubte, und dann in der Poetik des Aristoteles scheinbar bestätigt fand, als bindend betrachtet worden.

Ein Beweis hierfür ist vor allem der Protest, welcher noch bevor einer der Kommentatoren oder der Kunsttheoretiker die Zeiteinheit besonders betont hatte, gerade gegen diese Regel erhoben wurde und die Erklärung, dass sie für die neueren Verhältnisse nicht mehr passe.[1])

Nur der anonyme Verfasser des *Giudizio* und Giraldi haben es noch gewagt, ähnliche Ansichten laut werden zu lassen. Es fand sich jedoch in Italien, wie bereits oben (S. 62) bemerkt wurde, kein Geist, der unabhängig genug und fähig gewesen wäre, sich von den rein äusserlichen Formen des antiken Dramas frei zu machen und durch sein eigenes schaffendes Genie in einer zeitgemässen, nationalen Weise bahnbrechend zu wirken. Es blieb Italien allerdings das unerquickliche Schauspiel eines erbitterten Kampfes zwischen Anhängern und Gegnern der antiken Regeln erspart, aber nur zu seinem eigenen Schaden. Ein solcher Kampf in dem Anfangsstadium der modernen dramatischen Litteratur hätte jedenfalls nur reinigend und läuternd gewirkt, wie es ja thatsächlich in Spanien der Fall war, und wir könnten vielleicht heute von einem wirklich nationalen, italienischen Drama sprechen. Doch dazu kam es nicht. Derselbe Giraldi, der erklärte, dass die Regeln des antiken Dramas für moderne Verhältnisse nicht mehr bindend seien —, er kam in seinen eigenen dramatischen Arbeiten wenig oder gar nicht über die missverstandenen Regeln hinaus. Auch für ihn waren die dramatischen Regeln von der Einheit der Handlung und der Zeit Thatsachen, mit denen er rechnen zu müssen glaubte. Die Kommentatoren, die nicht einen Finger breit von dem Wortlaute der Poetik abweichen zu dürfen glaubten — natürlich nur, wo sie selbst nicht anderer Ansicht waren, — trugen das Ihrige dazu bei, die Regeln noch starrer zu machen, als sie es dem Buchstaben nach waren.

---

[1]) Siehe oben, p. 60 f.

Die Kunsttheoretiker sträubten sich zwar gegen die von einem Teile der Kommentatoren beliebte Einschränkung der Zeit der Handlung auf die Dauer eines künstlichen Tages. Sie waren meist Männer, welche entweder selber dramatisch thätig waren oder doch die Schwierigkeiten nicht verkannten, welche eine allzu engherzige Handhabung der Zeiteinheit dem Dichter bereiten musste. Daher hielten sie nicht nur am natürlichen Tage von 24 Stunden fest, sondern gingen teilweise sogar noch weiter, indem sie das Aristotelische *μικρὸν ἐξαλλάττειν* bis zur Länge eines weiteren Tages ausdehnten. Doch dies war nur ein kurzes, vergebliches Mühen.

Scaliger, der gefürchtete, für unfehlbar gehaltene Kritiker, erhob die *Wahrheit* zum obersten Gesetze der dramatischen Dichtung. Die Folge davon war die Forderung, dass die darzustellende Handlung nicht mehr Zeit beanspruchen dürfe, als die Aufführung; als äusserste Grenze setzte er für beide 8 Stunden fest. Diese Ansicht, im Verein mit den Theorien der Kommentatoren, von denen besonders Castelvetro ähnlichen Grundsätzen huldigte, blieb nicht ohne Einfluss auf die nachfolgenden Theoretiker. Denn am Schlusse des Jahrhunderts finden wir zwar im Prinzipe die Forderung des natürlichen Tages aufrecht erhalten, aber weder Denores, noch Buonamici, noch Ingegneri sprechen mehr von der Zulässigkeit einer Überschreitung dieser Zeit. Im Gegenteil, Buonamici und vor allem Ingegneri stellen gerade eine solche Handlung als Ideal hin, die den Vorschriften Scaliger's entspricht, deren Dauer sich also mit der Aufführungszeit deckt.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht Einmütigkeit unter allen Theoretikern; nur Tasso geht in dem Eifer der Selbstverteidigung über Aristoteles hinaus und nähert sich den Anschauungen Castelvetro's.

Auch die *Ortseinheit* tritt in der Theorie allmählich deutlicher hervor. Giraldi und Scaliger verlangen schon eine Ortsbeschränkung innerhalb der vorgeschriebenen Zeit; von den Kommentatoren hatten, wie wir gesehen, Castelvetro und Riccoboni bereits von einer *strettezza di luogo*, bzw. *angustia loci* gesprochen. Ingegneri aber, der wie

schon bemerkt, die von den Dramatikern seines Jahrhunderts geübte Praxis vertritt, spricht sich auch über die *Ortseinheit* deutlicher aus. Er tadelt den Ortswechsel überhaupt; ein und dieselbe Bühne kann nach seiner Ansicht nicht jetzt den einen, und einen Augenblick später einen anderen Ort vorstellen.

Dies ist die Forderung der *Ortseinheit*, allerdings nicht ganz so klar und bestimmt, wie sie schon vorher in Frankreich und England ausgesprochen worden war.

Somit finden wir in Italien am Ende des 16. Jahrhunderts das dramatische Gesetz der drei Einheiten auch in der Theorie schon in der Form, wie es einige Jahre später in Frankreich zur Geltung gelangte.

Die Ansichten der italienischen Kunsttheoretiker fanden auch ausserhalb Italiens die weiteste Verbreitung. Von dem Ansehen, das Scaliger als poetischer Gesetzgeber überall genoss, wurde oben [1]) gesprochen. Minturno wird schon in der 1584 zu Leipzig erschienenen Poetik des Georg Fabricius Chemnicensis lobend erwähnt [2]) und eine Äusserung Cueba's, dem wir die ersten Nachrichten über das spanische Drama verdanken, zeugt von der Bedeutung, die den italienischen Kunsttheoretikern in Spanien beigelegt wurde. In seinem *Egemplar poetico* (ca. 1580) sagt er über die ihm bekannten Poetiken:

Escaligero hace el paso llano
con general enseñamiento y guia
lo mismo el docto Cintio y Biperano.
Maranta es egemplar de la Poesia,
Vida el norte, Pontano [3]) *el ornamento,*
la luz Minturno qual el sol del dia. [4])

---

[1]) Siehe oben, p. 74. — Auch Sidney, *Defence* etc., p. 80, erwähnt Scaliger.

[2]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 19.

[3]) Petrus Pontanus, von dem 1520 eine *ars versificatoria* erschienen war. (Siehe Borinski. *Die Poetik* etc., p. 14, Anm.)

[4]) Epist. II, p. 40.

C. Die dramatische Dichtung in Italien vor Trissino.

Die Anfänge der italienischen Renaissancetragödie reichen bis in die Zeit des ersten Auftauchens der sogenannten Renaissancebestrebungen zurück. Die erste nach antikem Muster abgefasste Tragödie in Italien und zugleich „die erste Frucht des durch Lovato († 1309) in Padua angeregten Studiums der *Senecaschen Tragödien*"[1]) ist Albertino Mussato's Ecerinis (ca. 1280). Von einer Besprechung dieser sogenannten Tragödie kann hier wohl abgesehen werden, da sie im Grunde nur ein „in senecaische Kleider gehülltes Epos ist".[2]) Die Einheiten der Handlung und der Zeit sind nicht eingehalten.[3]) Der Ort ist „nirgends und überall",[4]) d. h. er ist derart unbestimmt, dass man von einer Ortseinheit kaum reden kann. Auf unsere Beachtung kann also diese Tragödie nur als erster Versuch einer Nachahmung Seneca's Anspruch erheben.[5])

---

[1]) Creizenach, l. c. I, 493f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 11. — Über Lovato vgl. u. a. Novati, *Nuovi Studi su Alb. Mussato*, in: *Giorn. stor.* 1885, VI, 191ff., 1886, VII, 1887, VIII; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4.

[2]) Cloetta, l. c. II, 68. — Vgl. ibd. p. 29: „Dass Mussato in der *Ecerinis* Seneca nachgeahmt hat, das würden wir aus dem Werke selber leicht entnehmen können, auch wenn uns das Mussato nicht ausdrücklich mehrmals, besonders in der 1. Epistel, versicherte. Aus derselben erfahren wir auch, warum sein Vorbild nur Seneca sein konnte. Zu seinem grössten Bedauern verstand er kein Griechisch, und Sophokles kennt er als das von seinem römischen Nachahmer nicht erreichte Vorbild nur dem Namen nach." Cf. noch ibd. II, 51ff., 61, 74; ferner Peiper, *Die prof. Kom.*, p. 541; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 11.

[3]) Cf. Emiliani-Giudici, *Stor. del Teatr.* I, 189; Cloetta, l. c. II, 66f.

[4]) Cloetta, l. c. II, 67. — Vgl. auch Creizenach, l. c. I, 507.

[5]) Gedruckt findet sich die *Ecerinis* in *Mussato's Opp.*, Venet. 1636, im *Thesaur. Antiq. et Hist. Ital. ed. Graevius & Burmannus* VI[2], in Muratori, *Scriptt.* X, 785f. und Mich. Minoia, *Della vita e delle opere di A. Mussato*, Roma, 1884, p. 267ff. Bei Muratori X, 687 steht auch eine Abhandlung Mussato's über das Versmass der Tragödien Seneca's, über die Vorzüge der Tragödie etc., doch werden die Einheiten nicht berührt. — Über Mussato sind noch zu vergleichen:

Erst ca. 100 Jahre später begegnen wir einem zweiten beachtenswerten Versuche — dem Achilles — einer Tragödie, welche früher ganz allgemein und auch in unserem Jahrhunderte noch von Bozzelli, Chassang, Emiliani-Giudici, Klein, Geiger, Peiper u. a. ebenfalls dem Mussato zugeschrieben wurde, die aber Loschi aus Vicenza zum Verfasser hat.[1]) Von Mussato's *Ecerinis* unterscheidet sich Loschi's *Achilles* nicht nur durch eine elegantere Sprache, sondern auch durch noch engeren Anschluss an das antike Vorbild, durch die Auffassung und Behandlungsweise des Stoffes.[2]) „Loschi kommt der Ruhm zu, der erste gewesen zu sein, der eine eigentliche Renaissancetragödie dichtete.“[3]) Das Stück wurde vermutlich zwischen 1387 und 1389 (bzw. 1390) verfasst.[4]) Die *Einheit der Zeit* ist darin gewahrt, doch die der *Handlung* und des *Ortes* verletzt.[5]) Dass sich Loschi diese Fessel der Zeiteinheit etwa in Anlehnung an die Poetik des Aristoteles auferlegt habe, ist durchaus unwahrscheinlich, da Loschi kein Griechisch verstand und die lateinische Übersetzung der Poetik von Hermann Alemannus, wie oben (p. 26) angedeutet, im 14. Jahrhundert in Italien vollständig unbekannt war, wie denn überhaupt jene kleine Schrift des griechischen Philosophen „am

---

Emiliani-Giudici, *Stor. del Teatr.* I, 181 ff. u. *Stor. della lett. Ital.* I, 360 ff.; Chassang, *Essais dram.*, p. 41 ff.; Voigt, *Wiederbelebung* etc. p. 18 f.; Geiger, *Renaiss. u. Hum.*, p. 7 ff. — Die von Körting, *Die Anf. d. Ren.-Litt. in Ital.* (= *Gesch. d. Litt. Ital.* III), p. 302 ff. mitgeteilte Liste der zahlreichen über Mussato und seine Werke erschienen Schriften ist von Gaspary, l. c. I, 536 f. und von Cloetta, l. c. II, 11, Anm. 2 u. 222 ff. ergänzt worden. Zu den dort aufgeführten Werken fügen wir noch: Creizenach, *Gesch. des neueren Dram.*, 1893, I, 495 ff.; u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 9 ff.

[1]) Zuerst nachgewiesen von Savi (1821) u. Todeschini (1832). (Siehe Cloetta, l. c. II, 105, Anm. 3; Körting, l. c., p. 343; Voigt, l. c. I, 409, Anm. 3.)

[2]) Genaueres darüber siehe bei Cloetta, l. c. II, 122 ff.; Creizenach, l. c. I, 520 u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 15 ff.; vgl. auch Voigt, l. c. I, 505, und Körting, l. c., p. 344 ff.

[3]) Cloetta, l. c. II, 92.

[4]) Cloetta, l. c. II, 106; Creizenach, l. c. I, 518.

[5]) Vgl. darüber Cloetta's Ausführungen, l. c. II, 134 ff.

spätesten die Aufmerksamkeit der italienischen Humanisten auf sich gezogen hat". [1]) Auch sind wir wohl berechtigt, mit Cloetta anzunehmen, dass unser Dichter, hätte er die Poetik gekannt, „etwas sorgfältiger mit der Einheit der Handlung umgegangen wäre, die in seiner Tragödie keineswegs existiert." [2]) Überhaupt muss nach demselben kompetenten Gewährsmanne Loschi's *Achilles* als ein „trauriges Machwerk" bezeichnet werden, als ein „nur durch die Richtung der Zeit zu entschuldigender gedankenloser Abklatsch Seneca's." [3])

Die nächste Tragödie nach antiken Mustern ist Gregorio Corraro's *Progne* (1428 oder 1429). [4]) Sie schliesst sich, nach Cloetta, noch enger an Seneca an, als die seines Vorgängers Loschi. [5]) Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind stark verletzt, dagegen ist die Einheit der Handlung gewahrt. [6])

Doch sind diese und alle übrigen dramatischen Versuche des 13., 14. und grossenteils auch des 15. Jahrhunderts für die Regeln von den Einheiten nur von sehr untergeordneter Bedeutung. Denn von einer genauen Befolgung dieser Regeln ist keine Rede, und wo sie beobachtet wurden, ist anzunehmen, dass es in unbewusster Nachahmung des betreffenden Vorbildes geschah.

Überhaupt ist die dramatische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert noch ein sehr vernachlässigtes Gebiet. Wie

---

[1]) Cloetta, l. c. II. 135; vgl. auch ibd. 229 ff.

[2]) Cloetta, l. c. II, 135. — Merkwürdigerweise lobt Chassang, l. c., p. 56, Loschi's *Achilles* wegen der darin beobachteten *„unité d'intérêt"*.

[3]) Cloetta, l. c. II, 147. — Über Loschi's Leben und Werke siehe: Giov. da Schio, *Sulla Vita e sugli scritti di Antonio Loschi*, Padov. 1858. 8°. (Cf. Cloetta, l. c. II, 92; 229 ff.)

[4]) Nach Chassang, l. c., p. 64 soll sie 1400—1410, ja vielleicht noch früher verfasst worden sein. Da jedoch Corraro erst um das Jahr 1411 geboren wurde und er seine Tragödie im Alter von 18 Jahren geschrieben haben soll (Voigt, l. c. II, 409), so ist sie 1428—1429 anzusetzen. — Cf. Cloetta, l. c. II, 150, Creizenach, l. c. I, 522, Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 30 ff. Erster Druck Venedig. 1558, 4°.

[5]) Cloetta. l. c. II, 220.

[6]) Cloetta. l. c. II, 216 ff.; Chassang, l. c., p. 67.

Voigt[1]) sehr richtig bemerkt, betrachten die Dichter ihre Dramen fast wie Jugendsünden, an die man sich nicht gerne erinnert, sodass die Erhaltung einiger dieser Versuche nur dem reinen Zufalle zuzuschreiben ist.

Unter solchen Umständen war natürlich an einen Aufschwung der dramatischen Dichtung nicht zu denken. Es kam aber dazu noch ein Grund, der das Aufblühen des Dramas hinderte und auch die Dichter von dessen Pflege abhielt — der Mangel einer thatkräftigen, einsichtsvollen Unterstützung seitens der Fürsten und Vornehmen des Landes.[2]) So lange nicht durch die Freigebigkeit der Fürsten und Grossen theatralische Aufführungen ermöglicht und die dramatischen Werke dem Verständnisse des grossen Publikums nahe gebracht wurden, so lange konnte auf einen lebhafteren Aufschwung der dem italienischen Volksgeiste ohnehin fernstehenden, ernsteren Dichtungsgattung nicht gerechnet werden. Dramatische Aufführungen in unserem Sinne aber fehlten im Mittelalter bis herein ins 15. Jahrhundert gänzlich, wie schon Tiraboschi[3]) und Chassang[4]) nachgewiesen und neuerdings Cloetta[5]) wieder hervorgehoben hat. Die Aufführungen, von denen in mittelalterlichen Werken manchmal die Rede ist, waren nach Cloetta's überzeugenden Darlegungen nur Recitationen mit oder ohne Rollenverteilung.[6]) Erst im 15. Jahrhundert hören wir von wirklichen Aufführungen, und in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts wurden sie häufiger.[7])

---

1) *Wiederbelebung* etc. II, 409.

2) Chassang, l. c., p. 62: «*Les encouragements manquaient de la part des princes, et la forme savante de ces pièces en langue latine n'était pas propre à les rendre populaires.*»

3) *Storia* etc. IV, 419 ff.

4) *Essais dram.*, 116 ff.

5) l. c. II, 69 f., 221.

6) l. c. I, 127 ff.

7) Über dramatische Aufführungen an italienischen Fürstenhöfen erfahren wir viele interessante Einzelheiten in der sehr anregenden Dissertation Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, 1894. — Über die sog. *Sacre Rappresentazioni* berichtet am eingehendsten D'Ancona, in seinen *Origini del teatro italiano*. Nachträge hiezu siehe bei Ghinzoni, *Alcune Rappresentazioni in Italia nel secolo* XV, in: *Arch. stor. lombard.* 1893, X, ser. sec., p. 958—967.

Pomponius Laetus soll in Rom zuerst Aufführungen klassischer Stücke, hauptsächlich Komödien von Plautus und Terenz, veranstaltet haben.[1]) Daneben wurden aber bald auch neuere Nachahmungen und selbständige Versuche vorgeführt. Kunstsinnige Fürsten nahmen sich, wenn auch manchmal nur aus Prunkliebe und um sich den Anschein gelehrter Bildung zu geben, des aufstrebenden Dramas an, so die Gonzaga in Mantua[2]) und die Herzoge von Ferrara, besonders Hercules I.[3]) und später Alfons I., welch letzterer im Jahre 1532 in seinem Palaste das erste ständige Theater nach den Plänen Ariost's einrichten liess.[4]) in welchem antike Komödien im Originale oder in der Übersetzung mit modernen Nachahmungen wechselten. Ferrara wurde der Mittelpunkt, von dem aus sich der Geschmack an den dramatischen Werken der Alten über Italien und darüber hinaus verbreitete. Der Hof der Sforza in Mailand[5]) folgte dem Beispiele der Este in Ferrara und bald gab es an keinem italienischen Fürstenhofe mehr ein Fest ohne theatralische Aufführung.[6]) Unter kunstsinnigen Päpsten, besonders unter Leo X., machte Rom Ferrara seinen Ruhm als Kunstcentrum streitig.[7])

---

[1]) Chassang, l. c., p. 129 ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* I, 248 ff.; De Amicis, *L'Imit. class.*, p. 53; D'Ancona, *Orig.* II, 64 ff., 73, 352; Gaspary, l. c. II, 211 ff.; Flechsig, *Die Dekoration* etc., p. 6, p. 41 ff.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 5, Anm. 6. Über theatralische Aufführungen vgl. noch Tiraboschi, l. c. IV, 419 ff., Creizenach, l. c. I, 299 ff., 318 ff., 456, 581. — Stiefel, in *Z. f. rom. Phil.* XV, 211; (er berichtet über den beispiellosen Erfolg, welchen die 1486 (nach Gaspary, l. c. II, 211, 1488) erfolgte Aufführung der *Menaechmi* in Florenz hatte).

[2]) D'Ancona, l. c. II, 349 ff.; Flechsig, l. c., p. 25 ff.

[3]) De Amicis, l. c., p. 55 ff., D'Ancona, l. c. II, 128 ff., 236 ff., 379 ff.; Gaspary, l. c. II, 212; Flechsig, l. c., p. 10 ff.

[4]) Über die Errichtung der ersten Theater vgl. Bouterweck, l. c. II, 13, 57 f.; Gaspary, l. c. II, 696.

[5]) Chassang, l. c., p. 178 ff.; Flechsig, l. c., p. 32 ff.

[6]) Chassang, l. c., p. 168 ff.; D'Ancona, l. c. II, 64 ff., 84 ff., 123 ff. u. a.

[7]) Signorelli, l. c., III, 87; De Sanctis, *Stor. della Lett. It.* II, 11 ff.; Geiger, *Kultur d. Ren.*, p. 282 ff.; Flechsig, l. c., p. 41 ff.

Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts entstand eine Reihe von Akademien, von denen es sich viele zum Hauptzwecke machten, Komödien aufzuführen und so das Publikum an eine Art regelmässigen Schauspiels zu gewöhnen,[1] so die Rozzi und Intronati in Siena, die Costanti in Vicenza, die Infiammati in Padua, die Infocati in Florenz etc. Sie eröffneten Theater, in denen auch das ungelehrte Publikum gegen geringes Eintrittsgeld zugelassen wurde. Doch standen die breiteren Volksschichten diesen gelehrten Bestrebungen ziemlich verständnis- und teilnahmslos gegenüber, und es hat sich hier, wie Tieck bemerkt, deutlich gezeigt, dass „keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geister eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht diese Bestrebungen unterstützt, und dass im Gegenteil diese Anstalt nur wachsen und gedeihen kann, wenn sie vom Volk und dessen Eigentümlichkeit, Kraft und Lust ausgeht.“[2]

Für die Komödie lagen die Verhältnisse allerdings bedeutend günstiger als für die Tragödie, da sie dem heiteren italienischen Nationalcharakter mehr zusagte.

Während im 14. Jahrhundert die spärliche dramatische Produktion mit Vorliebe sich Seneca zum Muster genommen hatte, waren im folgenden Jahrhunderte die römischen Lustspieldichter in den Vordergrund getreten. Terenz war, wie schon erwähnt, durch das ganze Mittelalter nicht vergessen.[3] Von Plautus aber hatte man kaum mehr als den pseudoplautinischen *Querolus* (*Aulularia*)[4] gekannt, bis 1427

[1] Riccoboni, *Theat. ital.* I, 38f.: «*Dès le commencement du seizième Siécle où l'Italie l'emportoit sur toutes les autres Nations pour la belle Litterature, l'émulation et le goût des sciences aïant formé plusieurs societés de Sçavans, la plûpart de ces Academies soit pour s'amuser, soit même pour tâcher de ramener le Public à un genre de Spectacle plus regulier essaïerent de représenter les Comedies écrites des meilleurs Auteurs, à mesure qu'elles paroissoient.*» Cf. Chassang, l. c., p. 184ff.; Gaspary, l. c. II, 518f.

[2] *Dramaturg. Blätt.* (*Krit. Schrift.*, Bd. III, IV) IV, 190. — Vgl. auch Bouterweck, l. c. II, 57f.

[3] Creizenach, l. c. I, 486; siehe oben, p. 28.

[4] Cloetta, l. c. I, 4; 73. — Vgl. auch Bahlmann, *Die epischen Komödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibliotheksw.* 1893, X, 465, Anm. 3.

Nikolaus Cusanus eine Handschrift der 12 neuen Komödien dieses Dichters aus Deutschland nach Rom brachte.[1]) In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm die Komödie einen gewaltigen Aufschwung, der sich zunächst in zahlreichen Aufführungen und Übertragungen lateinischer Komödien [2]) äusserte. Bald versuchte sich der eine und andere Dichter in selbständiger Arbeit. Die gewöhnlich als erste regelmässige Komödie betrachtete *Calandria* [3]) des Kardinals Bibbiena (mit seinem Familiennamen Bernardo Dovizi) wurde nach D'Ancona [4]) schon 1471, nach Riccoboni [5]) 1480 oder 1490, nach Gaspary [6]) zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1508 oder 1509) verfasst und 1513 in Urbino und 1514 in Rom aufgeführt, wie Flechsig [7]) nachgewiesen hat. Schon

---

[1]) Creizenach, l. c. I, 572. — Über Plautus-Nachahmungen s. Stiefel, in: *Grö. Z.* XV, 208, Anm. 2; 211, Anm. 1.

[2]) Die Anfänge der Renaissancekomödie fallen noch in das 14. Jahrhundert. Vergerio's *Paulus* (ca. 1370) ist, da Petrarca's *Philologia* verloren gegangen ist, „seit dem Untergange der antiken Welt, das älteste erhaltene Lustspiel nach antikem Muster". (Creizenach. I, 538; Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 17 ff.). Ihm folgten Leonardo Bruni's *Polixena* (ca. 1395; vgl. Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 20 ff.) und Alberti's *Philodoxios* (1418), in welch letzterer Komödie nichts vorkommt, „was mit den Einheiten des Ortes und der Zeit unverträglich gewesen wäre". (Creizenach, l. c. I, 546; vgl. auch Chassang, l. c., p. 78 ff.; Gaspary, l. c. II, 188 f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 27 ff.). Wir hören aber nichts davon, dass eine dieser Komödien aufgeführt worden wäre. Erst 1444 gelangte ein Dialog Ludovico Ariosto's, des Urgrossvaters des berühmten Dichters, betitelt *Isis*, zur Feier des Karnevals in Ferrara zur Aufführung. (Gaspary, l. c. II, 209, 664; D'Ancona, l. c. II, 132, Anm.; Creizenach, l. c. I, 581; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 44 f.)

[3]) Über die Schreibweise *Calandria* oder *Calandra* siehe Gaspary, l. c. II, 695. — Über die *Calandria* vgl. noch Riccoboni, l. c. II. 109 ff.; Chassang, l. c., p. 185; Geiger, l. c., p. 286 ff.; D'Ancona, l. c. I, 331; Gráf. *Studii Dramat.*, p. 83 ff.

[4]) *Origini*, II. 106.

[5]) *Theat. ital.* I, 33, II, 147.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 577.

[7]) *Die Dekoration* etc., p. 39, p. 60 f. u. Anm. 3. — Vgl. auch Klein, l. c. I, 394, u. D'Ancona, l. c. II, 88. Für Geiger, l. c., p. 286, ist es zweifelhaft, ob die 1. Aufführung in Rom oder in Urbino

einige Jahre vorher, 1508 bzw. 1509.[1]) waren die nach Klein[2]) schon 1498 entstandenen Komödien Ariost's *La Cassaria*[3]) und *I Suppositi* in Ferrara zur Aufführung gelangt und im Jahre 1515 wurde die von vielen Kritikern für die „bedeutendste und originellste"[4]) Komödie des Cinquecento gehaltene *Mandragola* (*Mandragora*) Macchiavelli's in Rom aufgeführt, sodass wir demnach das italienische regelmässige Lustspiel noch vor dem Entstehen der ersten regelrechten Tragödie, auf seinem Höhepunkt angelangt sehen.

Doch wenn die Tragödie im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch gegen die Komödie in den Hintergrund trat, so war sie doch nicht ganz vergessen; das Vorbild war auch im 15. Jahrhundert noch immer Seneca. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts, als die Kenntnis der griechischen Sprache sich in weiteren Kreisen verbreitet hatte, fingen die Gelehrten an, auch der griechischen Tragödie und Komödie ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie erkannten wohl deren Vorzüge, „aber die Macht der Gewohnheit war so gross, dass die Dramen des Sophokles und Euripides in ihrer Neuheit

---

stattgefunden hat. (Durch Flechsig, l. c., p. 39, richtig gestellt). Nach Canello, l. c., p. 233 soll das Stück 1503 und 1508 in Urbino aufgeführt worden sein. Erster Druck Siena, 1521.

[1]) Gaspary, l. c. II, 577; Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[2]) *Gesch. des it. Dram.* I, 276.

[3]) Über die *Cassaria* vgl. die ausführliche Besprechung bei Tréverret, *L'Italie au* XVI. s. II, 48ff. — Ferner De Amicis, l. c., p. 56; D'Ancona, l. c. II, 136, 394; Gaspary, l. c. II, 416; Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[4]) Gaspary, l. c. II, 580. — Vgl. darüber besonders Geiger, l. c., p. 309ff., der (p. 313) ihren dichterischen Wert nicht hoch anschlägt. Ferner: De Sanctis, l. c. II, 139ff., D'Ancona, l. c. II, 139, Graf, l. c., p. 163ff. — Über Macchiavelli siehe noch die Angaben Gaspary's, l. c. II. 695. Ferner: Samosch, *Macchiavelli als Komödiendichter* (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II, 250). Grant, Ch., *Die Aufführungen der Mandragola* etc., in: *Die Nation* IV, 482—484. (Cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II, 250f.). — Über die Abfassungszeit handelt U. G. Mondolfo, in: *Giorn. stor.* 1897, XXIV. — Über spätere Aufführungen siehe auch noch den wichtigen Artikel von Solerti u. Lanza: *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891, XVIII, 148ff. Cf. *Grö. Z.* 1892, XVI, 556).

Mühe hatten, den alten Ruhm Seneca's zu überwinden, ja ihm auch nur gleichzukommen.“ [1])

Verhältnismässig spät erst hören wir von Übersetzungen griechischer Tragödien. Einer der ersten Übersetzer war Alexander Paccius, der uns schon als Übersetzer der Poetik bekannt ist. Er übertrug zu Anfang des 16. Jahrhunderts die *Elektra* und den *König Ödipus* von Sophokles, die *Iphigenie in Tauris* und den *Cyclops* des Euripides. [2]) Gegen das Jahr 1530 übersetzte der Bischof Coriolano Martirano eine Reihe von Tragödien der drei griechischen Tragiker und einige Lustspiele des Aristophanes. [3]) Von da ab mehren sich die Übersetzungen griechischer Stücke, [4]) ohne dass daneben Seneca ganz zurückgetreten wäre. Lodovico Dolce übertrug noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts einige Tragödien Seneca's ins Italienische. [5])

Mit den Übersetzungen hielten die mehr oder minder getreuen Nachbildungen gleichen Schritt; es sei hier nur Rucellai's *Oreste* [6]) aus dem Anfange des Jahrhunderts erwähnt.

Im letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts begegnen wir auch den ersten Spuren eines Einflusses der Poetik des Aristoteles. Wie schon oben (S. 56f.) erwähnt, hebt Carolus Verardus in der Vorrede zu seiner *Historia Betica* (1492) ausdrücklich hervor, dass er die Zeiteinheit gewahrt habe, eine Bemerkung, die wohl auf den Einfluss der Poetik schliessen lässt. Was die *Historia Betica* selbst be-

---

[1]) Chassang, *Essais dram.*, p. 188.

[2]) Chassang, l. c., p. 188; Gaspary, l. c. II, 554. Vgl. auch oben p. 32, Anm. 3. — Über A. Paccius' Stücke siehe noch A. Bartoli, *I Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1883. (Cf. Gaspary, l. c. II, 693).

[3]) 7 Tragödien: *Medea, Electra, Hippolitus, Bacchae, Phoenissae, Cyclops, Prometheus* und 2 Komödien: *Plutus, Nubes.* Ausserdem schrieb er eine Tragödie *Christus*; siehe Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. p. le Prov. Napolet.* 1889, XIV, 591; Signorelli, *Stor. crit.* III, 94; D'Ancona, *Orig.* II, 66, Anm. 3.

[4]) Siehe darüber Chassang, l. c., p. 188, Anm.

[5]) Die Widmung der Tragödien ist datiert vom 11. Jan. 1559. (*Tragedie*, p. 2). Vgl. noch Gaspary, l. c. II, 563f. und unten, p. 128, Anm. 3.

[6]) Siehe unten, p. 108.

trifft, so ist sie keine eigentliche Tragödie, sondern wie der Autor selber sagt, nur eine in dramatische Form gebrachte Erzählung eines geschichtlichen Ereignisses. Sie ist ein Gelegenheitsstück, anlässlich der Feier der Eroberung Granadas, aus der das Hauptmoment, die Übergabe Granadas, herausgegriffen ist. Die Handlung spielt teils im spanischen Lager, teils in der belagerten Stadt. Der Einfluss Seneca's ist deutlich zu erkennen, wenn Verardus auch mehr den Erzählerton des Livius und Sallust nachgeahmt hat.[1] Ein direkter Einfluss des griechischen Dramas ist wohl nicht nachzuweisen, obwohl Verardus neben den römischen und einheimischen auch von den griechischen Komödien spricht.[2]

Diese dramatische Skizze wurde, wie am Schlusse der uns vorliegenden Ausgabe angegeben ist, am 11. Mai 1492 in Rom aufgeführt,[3] gehört demnach zu den ersten dramatischen Arbeiten, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Unter dem Namen des Carolus Verardus ist in der uns vorliegenden Ausgabe der *Historia Betica*[4]) noch ein zweiter dramatischer Versuch abgedruckt, zu dem wiederum eine historische Begebenheit die Veranlassung bot. Das Stück führt den Titel *Fernandus Seruatus,* ist aber nur im Entwurfe von C. Verardus, in der Ausführung hingegen von dessen Neffen Marcellinus Verardus,[5] und entstand auf die Nachricht von einem im Jahre 1492 gegen

---

[1]) Chassang, l. c., p. 139. Dort sind p. 140 auch einige spätere Ausgaben erwähnt. 1. Ausgabe Rom, 1493, 4°.

[2]) *Hist. Bet., Prol.* (Siehe Anhang, p. 162 f.).

[3]) Am Schlusse der *Hist. Bet.* heisst es: „*Acta Ludis Romanis Innocentio octauo in solio Petri sedente, Anno a Natali Saluatoris Mil. CCCCXCII Undecimo Kalendas Maij.*"

[4]) Ohne Jahreszahl und Ort. Am Schlusse der Tragödie *Fernandus Seruatus* heisst es: „*Factum rome Anno Domini Millesimo, quadragentesimo Nonagesimo quarto, Die vero decimasexta Mensis augusti.*" Dies ist augenscheinlich das Datum der Ausgabe.

[5]) Gaspary, l. c. II, 211; Cloetta in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, p. 170; Flechsig, l. c., p. 45. — Nach Chassang, l. c., p. 140 und D'Ancona, l. c. II, 68 wurde das Stück, wie die *Hist. Bet.*, 1492 in Rom aufgeführt. Cloetta, *Litbl.* 1891, p. 170 setzt das Stück in das Jahr 1493.

Ferdinand von Aragonien in Barcelona versuchten, aber glücklich vereitelten Attentate.

Das Stück zeigt unzweifelhaft klassische Einflüsse, wie dies von Cloetta, gegenüber den irrtümlichen Behauptungen Chassang's,[1]) D'Ancona's[2]) und Gaspary's[3]) neuerdings mit Recht hervorgehoben worden ist.[4]) Verardus selbst deutet in der Vorrede die klassischen Einflüsse klar genug an: „*Eam vt Comedie seu Tragedie solent: ijsdem suffragantibus agi recenserique curaui. potest enim hec nostra vt Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicomedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regie maiestatis impia illa violatio ad Tragediam: iucundus vero exitus rerum ad Comediam pertinere uideantur.*“[5])

Fernandus Seruatus ist, wie schon gesagt, ein Gelegenheitsgedicht, ohne poetischen Wert.[6]) Für uns ist jedoch von Bedeutung, dass Verardus (Carolus, bzw. Marcellinus) in beiden Stücken die *Einheiten der Handlung und der Zeit beobachtet;* von der Einheit des Ortes scheint er nichts zu wissen. Doch auch diese Versuche waren wie die des 13. und 14. Jahrhunderts in lateinischer Sprache abgefasst, hatten also, obwohl sie zur Aufführung kamen, nur für einen kleinen Kreis einiges Interesse.[7])

---

[1]) *Essais dram.*, p. 140.

[2]) *Orig.* II, 19, 68.

[3]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 211.

[4]) *Litbl.* 1894, p. 405.

[5]) *Fernandus Seruatus*, Vorrede.

[6]) D'Ancona, l. c. II, 68 nennt die beiden Stücke „*qualche cosa di mezzo fra le tragedie latine e le Sacre Rappresentazioni*“. — Signorelli, l. c. III, 57 lobt den *Fernandus Seruatus* wegen seiner Regelmässigkeit und eleganten Sprache in übertriebener Weise: „*Questa mescolanza poco plausibile è compensata dall' unità dell' azione, che è condotta regolarmente nel giusto tempo con gravità, e con facilità e nitidezza, se non con tutta la maestosa eleganza Virgiliana.*“ — Vgl. noch Gaspary II, 211, und Flechsig, l. c., p. 45.

[7]) Vgl. über andere Tragödien des 15. Jahrhunderts Chassang, l. c., p. 77 ff.; Gaspary, l. c. II, 213 ff.

D. Die Einheiten in der regelmässigen italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.[1])

Die erste Tragödie in italienischer Sprache war die *Sofonisba* von Galeotto del Carretto, aufgeführt 1502.[2]) Das Stück war mir nicht zugänglich, scheint aber ohne jeden litterarischen Wert zu sein.[3]) Ob die Einheiten beobachtet sind, ist uns nicht bekannt. Vielleicht ist diese *Sofonisba* dieselbe, welche Ingegneri wegen der Verletzung der Ortseinheit tadelt.[4])

Da kam Trissino. Er hatte eine sorgfältige Erziehung genossen und unter Leitung der besten Lehrer sich dem Studium der Alten hingegeben, kannte also jedenfalls die lateinischen und griechischen Dramatiker genau und begeisterte sich besonders an dem Beispiele der letzteren. Von der Unzulänglichkeit aller bisherigen dramatischen Versuche überzeugt, erkannte er vor allem, dass die lateinische Sprache, in der die meisten Tragödien abgefasst waren, nicht geeignet sei, die dramatische Kunst zu heben, da sie der Aufführung

---

[1]) Bei diesem Abschnitte kann und will der Verfasser keinen Anspruch auch nur auf annähernde Vollständigkeit machen. Denn einerseits wäre die Zahl der zu besprechenden Tragödien zu gross, andererseits sind viele derselben auf deutschen Bibliotheken nicht vorhanden. Um übrigens ein Bild von der Behandlung der Einheiten in der dramatischen Praxis zu gewinnen, wird es genügen, wenn die *wichtigsten* und zu ihrer Zeit *berühmtesten* Tragödien herausgegriffen werden. Es sollen jedoch alle jene Stücke ausgeschlossen werden, die nur Übersetzungen antiker Tragödien sind, da sie sich natürlich in Bezug auf die Einheiten an ihre Vorbilder und Originale halten. Auch die Komödie konnte, trotz ihrer eminenten, die Tragödie weit überragenden Wichtigkeit, im Rahmen dieser Abhandlung nicht berücksichtigt werden.

[2]) Cf. Signorelli, l. c. III, 103; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 251; Gaspary, l. c. II, 215; Canello, l. c., p. 221; Morsolin, *Trissino*, p. 72. — Vgl. auch noch Feit, *Sophon.* etc., p. 2.

[3]) Gaspary, l. c. II, 215 sagt, sie sei nur „eine formlose Skizze.“ Cf. auch Morsolin, l. c., p. 72: „*La Sofonisba di Galeotto del Carretto ... si allontanava di tanto dall' uso del teatro da non potersi dire vera tragedia*“. Ähnlich Ciampolini, *La prim. trag. reg.*, p. 620: „*Questo lavoro drammatico ... di tragedia non ha altro che il nome*“.

[4]) Vgl. oben, p. 81 f.

vor einem grösseren Publikum hinderlich war.[1]) Sein Bestreben ging nun dahin, diesem Mangel abzuhelfen. „*Pensiero dominante del Trissino fu quello di dare alla letteratura italiana que' generi di poesia di cui avevano lasciato splendidi esempi i Latini e più ancora i Greci.*“ [2]) Er nahm sich also die griechische Tragödie zum Muster und ging daran, eine Tragödie nach den Regeln des Aristoteles zu schreiben.[3]) So entstand die *Sofonisba*, Italiens erste regelmässige Tragödie, ein Ruhm, der ihr trotz aller Mängel, die sie besitzen mag, nicht streitig gemacht werden kann und der auch von Trissino's Zeitgenossen neidlos anerkannt wurde.[4])

Die *Sofonisba* wurde, wie schon Gaspary[5]) angibt und Ciampolini neuerdings (1884) nachgewiesen hat, im November 1515 vollendet und sollte noch im selben Jahre in Gegenwart des Papstes Leo X. aufgeführt werden. Doch kam diese Aufführung aus uns unbekannten Gründen nicht zustande;[6])

---

[1]) *Sofonisba. Widm. an Leo X*: „*Manifesta cosa è, che avendosi a rappresentare in Italia, (sc. la Tragedia) non potrebbe essere intesa da tutto il Popolo, s'ella fosse in altra lingua, che Italiana composta.*“

[2]) Morsolin, in: *Giorn. stor.* 1884, IV, 438. — Vgl. auch Emiliani-Giudici, *Stor. della lett. ital.* I, 140.

[3]) In der Vorrede zu der erst später verfassten Komödie *I Simillimi* (gedruckt 1548) sagt Trissino selbst: „*Si come ne la Tragedia, o ne lo Eroico cercai di osservare le regole scritte da Aristotile, e mostrate da Omero, e da Sofocle, e da gli altri ottimi Poeti, così ne la Commedia ho voluto servare il modo di Aristofane cioè de la Commedia antica*“. (Opp. I, 328).

[4]) Varchi, *Lezioni*, V, 681: „*Il primo, che scriuesse Tragedie in questa lingua degne del nome loro, fu (per quanto so io) Messer Giovangiorgio Trissino da Vicenza, la cui Sofonisba è da huomini dottissimi grandissimamente commendata, e da molti ammirata, e io per me quanto alla fauola e ancora in molte cose dell' arte, non saperrei se non lodarla, ma in molte altre parti, e spezialmente d'intorno alla locuzione non saperrei, volendola lodare, da qual parte incominciar mi douesse*“. — Cf. auch Giraldi, *Epilog zur Orbecche*, I, 134:

> *E'l Trissino gentil, che col suo canto*
> *Prima d'ognun, dal Tebro, e da l'Illiso*
> *Già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno.*

[5]) Gaspary, l. c. II, 530.

[6]) Ciampolini, l. c., p. 611. — Vgl. noch Morsolin, l. c.,

schon Giraldi sagt in der Abhandlung, welche sich an seine *Didone* anschliesst, ausdrücklich, dass die *Sofonisba* nicht aufgeführt wurde [1]) und erst im Jahre 1562 erlebte sie in Vicenza ihre erste Aufführung. [2])

Im Gegensatze zu der im 14. und 15. Jahrhunderte eingeschlagenen Richtung nahm sich Trissino, wie schon erwähnt, die griechische Tragödie zum Vorbilde und benutzte

---

p. 76. — Der wenig verlässige Signorelli (cf. Gaspary, II, 694) erzählt, dass die *Sofonisba* schon im Jahre 1514 in Vicenza und Rom mit grossem Prunke aufgeführt worden sei. (l. c. III, 105.) Der gleichen Ansicht ist Feit, *Sophon. übers. u. eingel.* etc., p. 2; Du Méril, *Origines* etc., p. 36, Anm. 1 setzt die erste Aufführung in das Jahr 1515.

[1]) *Didone*, p. 147: *„Ancore che il Trissino sia stato primo di tutti à comporre lodeuole Tragedia, in questa lingua, non fù però introdotta in scena la sua Sophonisba"*.

[2]) Morsolin, l. c., p. 76, sagt über diese Aufführung: *„La fama di quella rappresentazione si diffuse così larga per tutta l'Italia, che gli Academici Olimpici, disperando di un uguale successo si astennero per più che tre lustri dal dare nuovi spettacoli."* — Die erste Ausgabe der *Sofonisba* erschien in Rom 1524, 4°, die zweite ebendort noch im gleichen Jahre; eine dritte, uns vorliegende, mit den von Trissino erfundenen Lettern gedruckt, in Vicenza, 1529, 4°. Über weitere Ausgaben siehe Fontanini, *Bibl. dell' Eloqu.*, p. 464; Allacci, *Dramaturg.*, p. 727. Nach Morandi, *Le Unità Drammat.*, p. 168, Anm. 3, wurde sie von 1524—1595 nicht weniger als 17 mal gedruckt. Noch im 16. Jahrhundert wurde sie zweimal ins Französische übersetzt: in Prosa, mit Chören in Versen und Prosa, von Mellin de St.-Gelais, aufgeführt 1554 (und 1556) in Blois, in Gegenwart der Königin Katharina von Medici. (Cf. Brantôme, *Vie des Dames Ill.*, in: *Œuvres* II, p. 118), gedruckt 1559 in Paris (zuletzt abgedruckt bei Blanchemain, 1873, III, 159ff.); in Versen von Claude Mermet, Lyon 1584 (nach Morandi, l. c., p. 168, 1583). — Über die Behandlung des gleichen Stoffes in anderen Litteraturen siehe Feit, *Soph. von Trissino*, p. 2ff., und *Soph. in Sage u. Dichtung.* Vgl. ferner noch: Rossi in: *Vollm.'s Jahresber.* I, 512ff.; Wenzel, *Aesthet. Studien über Montchrest.* Diss. Weimar. 1885 (cf. *Z. f. fr. Spr.* IX, p. 91f.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1887, VIII, 481ff.); Fries, *Montchrest.'s Sophon.*, Marburg. 1886 (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* I, 471ff.); Andrae, A., *Soph. in der frz. Trag.*, Oppeln. 1891 (cf. *Engl. Stud.* 1895, XXI, 51ff.); G. Freytag, *Werke*, Bd. XVI. (Über Geibel's *Soph.*) — Über die Quellen von Triss.'s *Soph.* hat noch gehandelt: Hruška: *T.'s Quellen der Soph.* Progr. R. G. Kolin. 1894 cf. *Z. f. ö. Gymn.* 1896. XLVII, 373f.).

vor allem die *Alkestis* des Euripides;[1]) einige Züge schöpfte er vielleicht auch aus Petrarca's *Africa.*[2]) Die Tragödie Trissino's hat, wie die griechischen, weder Akt- noch Sceneneinteilung. Die Aktschlüsse werden durch Chöre angedeutet. Obwohl der Inhalt bekannt genug ist, so soll derselbe hier doch kurz angedeutet werden, um zu zeigen, wie sich die Handlung in den Rahmen der Einheiten fügt.

Sofonisba, als erbitterte Feindin der Römer, hat in ihrem Hasse gegen dieselben Syphax geheiratet, obwohl sie zuerst mit dem den Römern freundlich gesinnten Massinissa verlobt gewesen war. Syphax führt Krieg gegen die Römer; Scipio befindet sich schon in der Nähe der Hauptstadt Cirta. Syphax ist ausgezogen, um eine letzte Schlacht zu wagen. — Hier beginnt die Tragödie; das soeben Erzählte hören wir aus dem Gespräche Sofonisba's mit Herminia. Sofonisba fühlt sich durch einen Traum,[3]) den sie in der vergangenen Nacht gehabt hat, beunruhigt (Akt I).

Ein Bote bringt der eben aus dem Palaste tretenden Königin[4]) die Nachricht, dass Syphax gefangen sei. Während der Erzählung des Boten sind die Römer, und mit ihnen Massinissa, schon in die Stadt eingedrungen. Massinissa trifft mit Sofonisba zusammen; diese bittet ihn um Schutz gegen die Römer, den ihr Massinissa auch verspricht unter der Bedingung, dass sie sofort seine Frau werde (Akt II).

Der eben ankommende Unterfeldherr Scipio's, Lelio, erfährt vom Chore, dass Massinissa im Palaste mit Sofonisba Hochzeit feiert. Er hält dem heraustretenden Massinissa, der

---

[1]) Siehe Feit, *Soph. v. Triss.*, p. 2.

[2]) Koch, in: *Koch's Zeitschr.* I, 474. — Über Petrarca's *Africa* vgl.: Körting, *Petrarca*, p. 657 ff.; Borinski, *Das Epos der Ren.*, in: *Geiger's Vierteljahrsschr. f. Kult. d. Ren.*, p. 194 ff.

[3]) Der vorbedeutungsvolle Traum ist eine stehende Erscheinung in fast allen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts.

[4]) Chor: *Eccω, che adhωr adhωr εsce di casa*
E nωn é bεn anchωr fuor de la porta.

(Nach der Ausgabe Vicenza 1529, mit den von Trissino angewendeten Vokalzeichen: griech. ω für offenes o; gr. ε für offenes e. Vgl. Gaspary, II, 535). Diese Stelle zeigt uns, dass die Scene einen Platz vor dem Palaste vorstellt.

sich weigert, auf sein Verlangen Sofonisba den Römern auszuliefern, seinen Undank gegen seine Freunde vor (Akt III).

Bis hieher hat sich die Handlung, wenn wir die Gespräche und Erzählungen so nennen dürfen, vor dem königlichen Palaste in Cirta abgespielt. Im IV. Akte aber befinden wir uns im Lager Scipio's. Die Gefangenen ziehen an Scipio vorüber und werden in Zelten untergebracht; Syphax wird nicht als Kriegsgefangener, sondern als Freund behandelt. Scipio schickt nach Sofonisba; an ihrer Stelle erscheint Massinissa, der nach langem Weigern dem Zureden und den Drohungen des Siegers nachgibt und seine nunmehrige Gemahlin auszuliefern verspricht (Akt IV). Der letzte Akt spielt wieder vor dem Palaste. Boten melden, dass Sofonisba den ihr von Massinissa gesandten Giftbecher getrunken hat. Sie tritt selbst nochmal auf und stirbt; Massinissa hat noch Vorbereitungen zu ihrer Rettung getroffen; aber es ist zu spät (Akt V).[1])

Aus dieser gedrängten Inhaltsangabe ist ersichtlich, dass die *Einheit der Handlung* streng gewahrt ist. Die *Handlung* nimmt nicht mehr als *höchstens 12 Stunden* in Anspruch; wir finden wenigstens keinerlei Anzeichen für eine längere Dauer. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass Sofonisba, während der Gefangenschaft ihres Gatten, sich sofort zur Verheiratung mit Massinissa entschliesst und dass die Hochzeit sofort vollzogen wird. Doch findet diese unwahrscheinliche und unnatürliche Überhastung wenigstens eine Erklärung in Massinissa's Bestreben, Sofonisba seinen Schutz angedeihen zu lassen, was ihm natürlich am besten gelingen musste, wenn sie seine Gattin war. *Die Einheit des Ortes* ist, wie schon Gaspary[2]) hervorgehoben hat, *verletzt*, indem der IV. Akt in Scipio's Lager spielt. Im übrigen ist, wie fast in allen folgenden Tragödien, die ganze Handlung gewaltsam in einen

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, *Theat. it.* II. 3ff.; Bozzelli, *Della imit. trag.* II, 203ff.

[2]) *Gesch. der it. Litt.* II, 530; cf. auch Morandi, l. c., p. 169, Anm. — Signorelli, l. c. III, 108 (cit. von D'Ancona, *Orig.* II, 171) behauptet, dass die drei Einheiten beobachtet seien; ebenso Ginguené, l. c. VI, 33.

Tag und auf einen Ort, — meistens auf den Platz vor dem Königspalaste —, zusammengedrängt.

Dass Trissino die Einheit des Ortes verletzte, ist uns ein sicherer Beweis dafür, dass er von dieser Einheit, die ja Aristoteles auch nicht erwähnt, noch nichts wusste und eine Ortsveränderung für erlaubt hielt, solange sie sich im Rahmen der Zeiteinheit vollzog.

Obwohl der poetische Wert der Sofonisba gering ist, so wurde sie doch bestimmend für die Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts;[1]) denn alle vorhergehenden Versuche waren so schwach, dass ein Vergleich mit ihnen nur zu Gunsten der *Sofonisba* Trissino's ausfallen konnte.[2]) Bekanntlich war aber diese Richtung eine gelehrte. „Den Vorschriften des Aristoteles, dem Muster der Alten suchte man mit Eifer, mit Peinlichkeit zu folgen; die äussere Regelmässigkeit wurde zur Hauptsache, während die einfache Grösse verschwand, welche sich einst in jenen Formen dargestellt hatte. Die Einheiten werden beobachtet, als selbstverständlich, ohne dass man viel über sie disputiert, der einheitliche Ort ist übrigens meist ein sehr vager und allgemeiner, wie später oft bei Corneille, und sobald man sucht, ihn sich näher zu fixieren, entstehen für viele Vorgänge an ihm die grössten Unwahrscheinlichkeiten. Die Zeiteinheit bedingt die geringe Entwicklung der Handlung, den Beginn mit der Krisis.“ [3])

Damit ist eine treffende Kritik der ganzen dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts gegeben, die in ihrer frostigen Regelmässigkeit das grosse Publikum kalt liess und so den Keim des Todes schon bei ihrem Entstehen in sich trug.

Fast gleichzeitig mit Trissino's *Sofonisba* verfasste sein Freund Rucellai seine *Rosmunda*,[4]) welche ebenfalls im

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 550.

[2]) Chassang, l. c., p. 187. Als Vorläuferinnen der *Sofonisba* erwähnt er, ausser der *Sofonisba* Galeotto's, die *Virginia* Accolti's, die *Suzanna* Saeco's, die *Didone* Pazzi's.

[3]) Gaspary, *Gesch. der it. Litt.* II, 550. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 208ff.

[4]) Mazzoni, *Opp. di Rucellai*, Pref., p. XXXI, nennt sie „*una sorella gemella della Sofonisba*“. — Vgl. auch Mazzoni's ergänzende Anm. im *Propugn.*, N. F. III, 15, und Riccoboni, l. c. II, 23f.

Jahre 1515 vollendet wurde. „*Tornare ai Greci,* sagt Mazzoni, der Herausgeber der Werke Rucellai's, *fu il pensiero dell' uno e dell' altro* (sc. del Trissino e del Rucellai) *e vi si adoperarono e nella scelta della favola e nella condotta dell' azione e nella parte formale delle loro tragedie. Per questo e l'uno e l'altro adattano l'argomento ad unità di tempo e di luogo.*" [1]) Letzteres ist allerdings nicht richtig; denn die Ortseinheit ist weder in der *Sofonisba* gewahrt, wie wir gesehen haben, noch in der *Rosmunda,* wie schon Bouterweck hervorgehoben hat. [2])

Rosmunda ist eine Nachahmung von Sophokles' *Antigone,* [3]) wie die Situation der Titelheldin im I. und II. Akte deutlich erkennen lässt. Der Inhalt ist kurz folgender:

Rosmunda will, trotz des strengen Verbotes Alboins, den Leichnam ihres im Kampfe gegen Alboin gefallenen Vaters Comundo nächtlicherweile bestatten (Akt I). Sie wird dabei überrascht und gefangen genommen. Die Leiche ihres Vaters wird ausgegraben und der Kopf Alboin gebracht (Akt II). Alboin lässt aus der Hirnschale des Feindes ein Trinkgefäss machen. In seiner Erbitterung über den Ungehorsam Rosmunda's will er sie töten lassen, auf die Vorstellungen seines Ratgebers Falisco aber zieht er es vor, sie durch Güte für sich zu gewinnen und bietet ihr seine Hand an. Nach längerem Zögern willigt Rosmunda ein, seine Frau zu werden, ohne jedoch ihre Rachegedanken aufzugeben (Akt III). Im folgenden Akte erscheint Almachilde, der Rosmunda schon seit langem treu liebt, und erfährt durch den Chor, dass seine Geliebte eben ihre Hochzeit mit Alboin feiert. Unterdessen hat Alboin beim Hochzeitsmahle im Zelte Rosmunda zum verhängnisvollen Trunke aus der Hirnschale ihres Vaters gezwungen (es wird dies von der Amme erzählt); ausser sich stürzt Rosmunda aus dem Zelte, trifft Almachilde und bespricht mit ihm den Racheplan (Akt IV).

---

[1]) *Opp. di Ruc.,* Pref., p. XXI f.

[2]) *Gesch. der Poes. u. Beredsamk.* II, 94. Cf. Morandi, l. c., p. 169, Anm.; Simone Brouwer, *Intorno alla unità di luogo nella Rosmunda del Rucellai,* in: *Rassegna bibliografica della letteratura italiana,* 1893. I, 246 f.

[3]) Gaspary, l. c. II. 552.

Ein Bote verkündet, dass Almachilde Alboin getötet hat, erzählt umständlich die Art des Todes und bringt Rosmunda das abgeschlagene Haupt Alboins (Akt V). [1])

Die Handlung fügt sich nur schwer in den Rahmen der Zeiteinheit; denn sie nimmt mindestens einen vollständigen Tag von *24 Stunden, wenn nicht mehr* in Anspruch. Die *Ortseinheit ist stark verletzt.*

In Akt I bespricht Rosmunda mit ihrer Amme die Ausführung ihres Planes, während der Nacht den Leichnam ihres Vaters zu bestatten, und die beiden machen sich dann auf, um das Vorhaben auszuführen. Es ist also wohl Abend; als Schauplatz des Gespräches ist das Lager Alboins, oder sonst ein Ort in der Nähe des Schlachtfeldes anzunehmen. Im II. Akte befindet sich Rosmunda an der Quelle im Walde, wo, wie ihr im Traume geoffenbart war, die Leiche ihres Vaters lag, und wird bei der Bestattung gegen Morgen überrascht. [2]) Der Ort hat also zwischen Akt I und II gewechselt. Die drei folgenden Akte vollziehen sich im Lager Alboin's, und zwar vor dem Königszelte. [3]) Der Tag ist angebrochen, und die Ereignisse der Nacht werden Alboin gemeldet. Im IV. Akt findet das Festmahl zur Feier der Hochzeit statt, und wir hören im Verlaufe dieses Aktes, dass sich die kritische Scene beim Hochzeitsmahle bereits abgespielt hat, es muss also ein grosser Teil des Tages vergangen sein.

---

[1]) Eine ausführliche Inhaltsangabe gibt Riccoboni, l. c. II, 15ff.

[2]) Akt III, p. 62 erzählt der Bote:

> *Noi poscia andando al dimostrato loco*
> *C'incontramo in Rosmunda e in altre donne*
> *Che tornavano al bosco con gran fretta*
> *Sul primo a punto rossegiar de l'alba.*

[3]) Es ist durchaus nicht nötig, mit Simone Brouwer (*Rass. bibl.* 1893, I, 246f.), auch in den folgenden Akten einen Ortswechsel anzunehmen. Auf der modernen Bühne wäre ein solcher allerdings unerlässlich; im Renaissancedrama aber, im italienischen sowohl wie im französischen, finden wir, wie schon oben des öfteren hervorgehoben wurde, die Handlung auf einen öffentlichen Platz zusammengedrängt, wo die Personen ihren Gefühlen Luft machen, ohne Rücksicht auf unberufene Ohren, die eben nicht hören dürfen, was nicht für sie bestimmt ist.

Im V. Akte wird schon die Ermordung des Königs berichtet, die bei Nacht geschehen ist, wie wir aus der Erzählung des Boten entnehmen.[1]) Wenn wir annehmen, dass die Ermordung sehr früh in der Nacht stattgefunden hat, was nicht recht wahrscheinlich ist, da der König im Schlafe erschlagen wurde, und dass die Nachricht sofort dem darauf schon wartenden Chore überbracht wird, dann ist es möglich, dass die Zeit von 24 Stunden nicht gar viel überschritten wird. Immerhin bleiben noch eine Menge von Unwahrscheinlichkeiten, so die unnatürliche Beschleunigung der Vermählung, für die gar kein Grund vorhanden ist, wie etwa in der Sofonisba, dann der Umstand, dass die Hirnschale, die noch am Morgen im Kopfe Comundo's war, im Laufe des Tages bereits als Trinkgefäss dient u. s. w. Aber ein solch gewaltsames Zusammendrängen von Ereignissen in eine verhältnismässig enge Zeitgrenze findet sich, wie schon erwähnt, in fast allen Tragödien des Jahrhunderts und die *Rosmunda* ist in dieser Hinsicht nicht besser und nicht schlechter als ihre Schwestertragödien.

An poetischem Werte steht sie so ziemlich auf derselben Stufe wie die *Sofonisba*. Schon Varchi[2]) hielt sehr wenig von ihr und auch neuere Kritiker teilen diese Ansicht.[3])

Nach Riccoboni,[4]) Ginguené[5]) und Gaspary[6]) wurde die *Rosmunda* 1516, nach Canello[7]) 1515, statt der

---

[1]) Akt V, p. 104:

La giovane età sua, l'oscura notte
Amica sempre de li umani inganni,
E li veli che aveva al capo avolto
Lo trasformaro in guisa che noi stesse
Lo potavam cognoscer con gran pena.

[2]) *Lezioni*, V, 681: „*Dopo il Trissino fece Messer Giouañi Rucellai, huomo nobilissimo, e di grandissima spettazione, la sua Rosmunda, la quale molti celebrano infinitamente, ma noi non l'hauendo di fresco veduta, non potemo altro dirne, se non che quando già la leggemmo, non ci parue, e massimamente quanto alle parole, degna di tanto grido.*"

[3]) Geiger, l. c., p. 295; Gaspary, l. c. II, 552.

[4]) *Theat. ital.* II, 25.

[5]) *Hist. litt.* VI, 45.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 552.

[7]) *Storia* etc., p. 222, Anm.

zuerst in Aussicht genommenen *Sofonisba*, in Florenz aufgeführt. Diese Ansicht stützt sich auf eine Stelle in einem Briefe Rucellai's an Trissino.[1]) Wie aber Mazzoni[2]) nachgewiesen hat, haben wir keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass die Aufführung wirklich stattfand. Gedruckt wurde die *Rosmunda* zuerst im Jahre 1525, einige Monate nach der *Sofonisba*, zur Zeit des Todes Rucellai's.[3])

Die zweite Tragödie Rucellai's *Oreste*, wahrscheinlich erst kurz vor seinem Tode vollendet, ist bedeutend schwächer als die *Rosmunda*, und nur *„una parafrasi dall'Ifigenia in Tauride di Euripide"*, wie Mazzoni sie nennt.[4]) Sie kann also hier übergangen werden.

Die beiden Freunde, Trissino und Rucellai, deren Tragödien trotz ihrer grossen Fehler und Mängel zu den bedeutenderen des 16. Jahrhunderts gehören, waren die Bahnbrecher der gelehrten tragischen Dichtung Italiens.

Das von ihnen gegebene Beispiel fand bald, wenn auch spärlich, Nachahmung. Lodovico Martelli hinterliess bei seinem 1527 erfolgten Tode eine bis auf die Chöre vollendete Tragödie *Tullia*,[5]) welche durch Claudio Tolommei ergänzt wurde.[6])

Inhaltlich ist sie eine Vermengung der *Elektrafabel* des Sophokles mit der Geschichte der Tullia, der Gemahlin des Tarquinius Superbus.[7]) Tullia's Gemahl, Lucio Tarquinio, hat mit seinem Bruder Demarato vor dem Könige

---

[1]) *„Habbiate a mente Sofonisba vostra, che forse Phalischo (personaggio di Rosmunda) farà l'acto suo in questa venuta del Papa a Firenze"*. (*Lettere* III, cf. Mazzoni, *Opp. di Ruc.*, p. XVIII).

[2]) *Opp. di Ruc.*, p. XVIII, und *Noterelle su Giov. Ruc.*, in: *Propug.* 1890, XXIII, N. S. III, 387 f. — Cf. auch Morsolin, l. c., p. 76.

[3]) Mazzoni, l. c., p. XXXI. — Mss. und spätere Ausgaben der *Rosmunda* siehe ebendort, p. 261 ff.

[4]) *Opp. di Ruc.*, p. LII f. — Cf. noch Bouterweck, l. c. II, 96; Gaspary, l. c. II, 553 ff., 693. Über den im *Oreste* behandelten Stoff vergleiche noch die Schrift Heumer's: *Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung*, Progr. Gymn. Linz. 1897.

[5]) Klein, l. c. II, 293. Gaspary, l. c. II, 554 sagt, dass sie vor 1531 entstanden sein müsse, da Martelli damals schon gestorben war.

[6]) Canello, l. c., p. 223.

[7]) Gaspary, l. c. II, 554.

Servio, dem Vater Tullia's fliehen müssen. Nach langer Zeit kehrt er unerkannt zurück (hier beginnt die Tragödie) und tötet mit Zustimmung Tullia's deren Vater und hierauf auch die Mutter und macht sich selbst zum Könige.

Die Handlung beginnt also kurz vor der Katastrophe, welche selbstverständlich nur erzählt wird, und spielt sich vor dem Königspalaste in Rom ab, wie aus dem Eingangsmonologe Lucio's hervorgeht. Auch die Zeitdauer ist dort angedeutet. Lucio steht nämlich unerkannt vor dem Palaste seines Vaters, sieht in der Ferne den Wald, wo die Nymphe Egeria wohnt, den Hügel, wo Romulus und Remus von der Wölfin ernährt wurden und fährt dann fort:

> *Questa è la trista Casa, ove spogliato*
> *Fu mio Padre di vita, et ove or vive*
> *Sicuro e lieto il mio mortal nemico:*
> *E non sa qual per lui s'ordisce impresa*
> *Che finir deesi in questo giorno ancora;*
> *S'a mie voglie il destin non s'attraversa,*
> *E non fa vane sue promesse il Cielo.* (Akt I, p. 3.)

Der Ort bleibt immer derselbe und alle Personen kommen dahin, um ihre Geheimnisse und Pläne dem Chore mitzuteilen. Die Handlung, d. h. die Gespräche, die an ihre Stelle treten, denn von einer wirklichen Handlung finden wir auch keine Spur, nimmt nicht viel mehr Zeit in Anspruch, als die Aufführung selbst.

Die *Tullia* ist eine der ersten Tragödien,[1]) in denen die *drei Einheiten strenge beobachtet sind.* Ein anderes Verdienst kann sie allerdings kaum beanspruchen, obwohl ihr Varchi, abgesehen von der Handlung selbst, begeistertes Lob spendet.[2])

---

[1]) Die der Abfassungszeit nach bedeutend ältere *Didone* von Alessandro Pazzi (Ginguené, l. c. VI, 60, setzt sie in das Jahr 1510) war mir nicht zugänglich. Vgl. darüber Gaspary, l. c. II, 554. — Die übrigen Tragödien Pazzi's, sowie die *Antigone* Alamanni's sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer Stücke.

[2]) *Lezioni*, V, 681 ff. (Siehe Anhang, p. 175 f.). — Vgl. auch Canello, l. c., p. 224: „*La frase e il verso sono oltremodo robusti, e se l'intreccio fosse un po' più chiaro, e meglio esposto in ispecie l'ante-*

Erst nach längerer Pause begegnen wir wieder einem tragischen Dichter, Giraldi Cinthio.[1]) Von seinen neun Tragödien sind die meisten zu Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden. Die berühmteste von ihnen und die erste, mit welcher er an die Öffentlichkeit trat, ist die *Orbecche*. Sie scheint auch ihrer Abfassungszeit nach seine erste Tragödie zu sein. Er erwähnt zwar in der vom 20. Mai 1541 datierten und an Herkules II. von Este (Ferrara) gerichteten Widmung der *Orbecche*, bereits die *Altile, Cleopatra* und *Didone*, aber nicht als vollendet, wie Gaspary (II, 558) behauptet, und sagt, dass er sie vorläufig noch bei sich zurückbehalte, bis ihm der etwaige Erfolg der *Orbecche* Mut mache, sie sehen zu lassen.[2]) Doch ist hier offenbar nur von den Entwürfen dieser Tragödien die Rede, denn wir hören an anderer Stelle, dass die *Didone* erst nach der *Orbecche* ver-

---

fatto, che l'autore ha modificato per ottenerne i divisati effetti drammatici, sarebbe questa una tragedia veramente buona." — Gaspary, l. c. II, 554, hält mit Recht nichts von ihr. — Erster Druck der *Tullia* in Martelli's *Opere*, Rom, 1533, 8°. (Apost. Zeno, *Note al Font.* p. 468).

[1]) Über Giraldi ist ausser den bekannten Litteraturgeschichten von Ginguené, Tiraboschi, Klein, Gaspary etc. noch zu vergleichen Barotti, *Memorie istoriche di Letterati Ferraresi*, Ferrara, 1792. I, 390 ff. In neuerer Zeit hat über Giraldi eingehend gehandelt Bilancini: *Giambattista Giraldi e la Tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila. 1890. Diese Schrift erfuhr zum Teil ganz widersprechende Beurteilungen. Rossi (*Vollm. Jahresb.* I, 512) nennt sie eine gute Arbeit, wenn sie auch nicht frei von Schwächen sei („*da troppa importanza alle riforme tentate dal Giraldi . . . non sempre si mostra ben informato*"); Renier (ibd. I, 498) sagt, es sei „eine fleissige und nützliche Arbeit, wenn gleich er (sc. Bil.) weit hinter den heutigen kritischen Forschungen zurück bleibe." Ganz ungünstig wird sie von Stiefel in demselben *Jahresber.* I, 526 beurteilt; nach ihm „befriedigt sie in keiner Hinsicht". Gleich abfällig spricht sich über jene Untersuchung auch Cloetta im *Litbl.* 1891. XII, 169 ff. aus. Wir schliessen uns im Grossen und Ganzen dem Urteile Cloetta's an, denn die Schrift zeigt, dass sein Verfasser nicht einmal die Werke des Autors, über den er urteilen will, gelesen hat. Vgl. noch V. R(ossi), in: *Giorn. stor.* XV, 440 ff. und *Riv. crit. di lett. it.* VII, 9 ff.

[2]) *Orbecche, Widm.*, p. 8: „*Il che se fa, si darà ardire all' altre sue sorelle, Altile, Cleopatra, e Didone, c'hora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere*".

fasst worden ist;[1]) in der aus dem Jahre 1543 stammenden Verteidigung der Herkules II. gewidmeten *Didone* sagt Giraldi desgleichen von der *Cleopatra*, dass er erst an die Bearbeitung dieses Stoffes gehen werde.[2]) In den das Datum desselben Jahres tragenden *Discorsi intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* erwähnt er die *Altile*, die *Selene* und *Gli Antivalomeni* und *le „altre“* als Tragödien mit glücklichem Ausgange.[3]) Die erwähnten fünf Tragödien sind also jedenfalls zwischen 1541 und 1543 entstanden, was bei der schnellen Art des Arbeitens Giraldi's nicht zu verwundern ist. Hat er doch, laut eigenem Zeugnisse, die *Orbecche* in weniger als zwei Monaten verfasst.[4])

Die *Orbecche* wurde, wie Giraldi in der Widmung dieser Tragödie selber sagt, im Jahre 1541 zuerst in seinem eigenen Hause, dann am Hofe des Herzogs aufgeführt[5]) und ist demnach die erste regelmässige Tragödie, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Sie ist eine Schauertragödie in der Manier Seneca's.[6]) Ihr Inhalt ist kurz folgender: Selina, die Gemahlin des Königs Sulmone, hatte mit ihrem eigenen Sohne ein blutschänderisches Verhältnis unterhalten und die beiden waren von der kleinen Orbecche, der Tochter Selina's und Sulmone's überrascht und von dem Kinde in seiner Unschuld und seinem Unverstande unvorsichtiger Weise verraten worden, worauf Sulmone seinen Sohn und Selina getötet hatte. Orbecche ist

---

[1]) *Didone*, p. 148: *„Ritornando alla Didone, che doppò l'Orbecche è nata . . .“*

[2]) *Didone*, p. 157: *„Ma se forse tardarò più nel compor la Cleopatra, che non ho fatto nel comporre le altre due, accusine, prego Vostra Eccellentia, non dirò la fatica c'hora mi soprastà, delle publiche lettioni di Philosophia, ma il gran maneggio che porta questo real soggetto con esso lui, non la volontà mia, prontissima, a sempre seruirla.“*

[3]) *Discorsi* (Neudr. v. Daelli), p. 34. — Gaspary, l. c. II, 558, irrt, wenn er sagt, dass in den *Discorsi* bloss *Gli Antivalomeni* erwähnt seien.

[4]) *Orbecche, Widm.*, p. 5.

[5]) ibd., p. 5.

[6]) Ihr Vorbild ist Seneca's *Thyestes*. Vgl. Gaspary, l. c. II, 555, 557.

nun erwachsen und heimlich mit Oronte vermählt; dieser Verbindung sind 2 Kinder entsprossen. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der Schatten der ermordeten Mutter erzählt im 1. Akte den ganzen Hergang und fordert Rache an der verräterischen Tochter. Der König entdeckt das Geheimnis der Ehe seiner Tochter, tötet Oronte und die zwei Kinder mit eigener Hand und bietet Kopf und Hände des Oronte und die zerstückelten Glieder der Kinder der Tochter als Hochzeitsgeschenk. Orbecche gerät ausser sich vor Schmerz und Wut, ersticht ihren Vater und tötet hierauf sich selbst.[1])

Die *Einheiten der Zeit und des Ortes* sind strenge gewahrt. Der Ort ist, wie immer, der Platz vor dem Königspalaste. Prol., p. 13:

Ecco quest'è l'ampia città reale
Questo è 'l reale palazzo, anzi 'l ricetto
Di morti, e di nefandi, e sozzi effetti . . .

An diesem Platze geht die ganze Handlung vor sich, d. h. sie wird uns erzählt. Hier hält der König seine Beratungen ab und schickt, um mit seinem Consigliere allein zu sein, seine Begleiter ins Haus, z. B. Akt III, Sc. II, p. 53:

Andate voi altri in casa.

Über die Dauer der Handlung finden wir auch eine Äusserung im Stücke selbst:

Akt II, Sc. II, p. 23: sagt der Schatten der Selina:

. . . pria c'hoggi s'attuffi il Sole ne l'onde,
Verranno anch 'essi à le tartare riue
A sostener con me tormenti eterni.

Wie diese Stelle zeigt, soll nach Giraldi's Absicht die Handlung innerhalb eines künstlichen Tages vor sich gehen, wenn es auch durchaus nicht wahrscheinlich ist, dass

[1]) Mehr oder weniger genaue Inhaltsangaben bringen Riccoboni. l. c. II, 57 ff.; Ginguené, l. c. VI, 70; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 322 ff.; Gaspary, l. c. II, 556 f.

soviel Grausamkeiten sich in einem Tage abspielen können. Die Einheiten sind demnach in der *Orbecche* genau beobachtet.

Die *Orbecche* ist die berühmteste Tragödie Giraldi's und eine der bekanntesten Renaissancetragödien überhaupt.[1]) Sie wurde typisch für eine gewisse Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.

Dem Stücke folgt ein Epilog „*La Tragedia a chi legge*", worin der Verfasser uns mitteilt, dass er einen neuen Stoff und neue Namen (der Stoff ist genommen aus Giraldi's eigener Novellensammlung betitelt *I Ecatommiti, II²*,) zu einer neuen Tragödie zusammengeflochten habe. Im übrigen habe er die Alten und besonders Seneca nachgeahmt.[2])

Die Nachahmung Seneca's ist charakteristisch für Giraldi. Seine Vorgänger haben sich die griechischen Tragiker zum Muster genommen, Giraldi greift wieder auf Seneca zurück, der schon zwei Jahrhunderte lang allein auf der tragischen Bühne geherrscht hatte und nun durch ihn zu neuem Ansehen kam. Seiner Bewunderung für Seneca hat Giraldi auch in seinen *Discorsi* Ausdruck verliehen: „*Seneca si è dato alle tragedie con tanta eccellenza, che quasi in tutte egli avanzò (per quanto a me ne pare) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze tutti Greci, che scrissero mai.*"

Die Anlehnung an Seneca zeigt sich schon in der äusseren Form der Tragödie, indem sie Akt- und Sceneneinteilung aufweist, was bei den nach griechischen Mustern gebildeten Stücken seiner Vorgänger nicht der Fall ist. Noch mehr aber lässt die Wahl und Behandlung des Stoffes, das Brutale, die gesuchte Grausamkeit, und die mit Vorliebe in Gemeinplätzen und Sentenzen sich bewegende Ausdrucksweise das römische Vorbild erkennen.[3])

---

[1]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: „*So bene che quando la sua Orbecche fu recitata in Ferrara, ella piacque maravigliosamente, secondo che da due Cardinali, Salviati e Ravenna, che a tale rappresentazione si ritrovarono, raccontato mi fu.*" (*L'Ercolano*, verfasst 1560, gedr. 1570, vgl. Gaspary, l. c. II, 538.) — Vgl. noch Riccoboni, l. c. II, 74ff., der sie für ein sehr schlechtes Stück hält. Auch Gaspary, l. c. II, 557f. hält nicht viel von ihr.

[2]) *Orbecche, Epilog*, p. 130f.

[3]) Rossi, in: *Vollm. Jahresb.* 1890, I, 512: „*Giambattista Giraldi in-*

Nicht in allen seinen Stücken hat Giraldi sich so streng an die Regeln von den Einheiten gehalten wie in der *Orbecche*. Besonders in der *Altile* und der *Didone* geht er, wie schon oben (S. 65) erwähnt, mit der Zeiteinheit ziemlich frei um.

Die *Altile* ist eine der 6 Tragödien,[1]) in welchen sich Giraldi dadurch von der Praxis der Alten entfernt, dass er sie glücklich enden lässt; man könnte sie also wohl, wie er selber sagt, Tragikomödien nennen.[2])

Der Inhalt entstammt wiederum einer Novelle in den *Ecatommiti* und ist kurz folgender:

Norrino nimmt eine angesehene Stellung am Hofe des Königs Lamano von Damaskus ein und hat sich heimlich mit des Königs Schwester Altile vermählt. Durch den Verräter Astano, der selber Altile liebt, erfährt der König von

---

staurava l'imitazione di Seneca, introducendo sul teatro coll' „Orbecche" non soltanto le abitudini sceniche del tragico latino, ma anche le sfrenate passioni, le orribili crudeltà, il fare maestoso del dialogo, le profonde tirate filosofiche." Erster Druck der *Orbecche* Vinegia. 1543. 8°. Weitere Ausgaben siehe Fontanini, l. c. I, 472, und Allacci, l. c., p. 577. Gesamtausgabe der Tragödien Vinegia. 1583. 2 vols. 8° (die uns vorliegende Ausgabe.)

[1]) *Altile, Gli Antivalomeni, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.* — Bilancini, l. c., p. 35, 43 u. 64 behauptet, nur drei derselben hätten einen glücklichen Ausgang. Schon Cloetta, *Litbl.* 1891, XII, 171 hat ihn wegen dieser Ungenauigkeit mit Recht getadelt. — Die *Altile* steht in der uns vorliegenden, vom Sohne Giraldi's besorgten Gesamtausgabe der Tragödien (1583) an zweiter Stelle. Über die Abfassungszeit ist nichts Genaueres bekannt, als die unzuverlässige Bemerkung in der Widmung der *Orbecche* (siehe oben, p. 110). Jedenfalls ist sie vor 1543 verfasst, da sie in den *Discorsi* wieder erwähnt wird. Solerti und Lanza, *Il Teatro Ferrarese* etc. (*Giorn. stor.* 1891, XVIII, 149) setzen sie nach Bilancini's Vorgang (l. c., p. 28) in das Jahr 1543.

[2]) *Altile, Prol.*, p. 9:

> „*Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome*
> *Hauesse di Tragedia, à piacer vostro*
> *La potete chiamar Tragicomedia,*
> *(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)*
> *Dal fin ch'ella hà conforme à la Comedia*
> *Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno.*"

Cf. auch Verardus, *Fernandus Seruatus*; siehe oben, p. 98.

dem Verhältnisse der beiden, gerät in Zorn und will Norrino in der folgenden Nacht festnehmen lassen (I, 2, p. 14):

> Lam. . . . . *Io vò che questa notte al tardi*
> *Vada à la stanza di Norrino, e lui*
> *Prenda subitamente, e in questa torre*
> *Co' ceppi a' piedi insin diman lo serbi.*

Der Diener Norrino's, Bruno, hat von dem Plane Kenntnis erhalten und beredet nun seinen Herrn zur Flucht, welche mit Einbruch der Nacht bewerkstelligt wird (Akt II).

Am nächsten Morgen meldet der mit der Festnahme Norrino's beauftragte Liscone dessen Flucht (II, 1, p. 49):

> Lisc. . . . . *il Paggio suo*
> *Detto mi hà, che hier sera, bene al tardi,*
> *Col seruo suo si usci fuor di Damasco.*

Der König lässt ihm sofort nachsetzen. Altile ergeht sich in Klagen über ihr und ihres Gemahls Schicksal. Der König wirft ihr mit erregten Worten ihre Schande vor (Akt III).

Norrino hat sich als Hirte verkleidet in einiger Entfernung von der Stadt aufgehalten, ist erkannt und nach heftiger Gegenwehr gefangen worden. Er wird dem Könige vorgeführt, der ihn zum Tode verurteilt. Altile will sich selbst töten (Akt IV).

Lurcone, König von Afrika, ist von Venus im Traume aufgefordert worden, nach Damaskus zu reisen und dort seinen Sohn Ligonio (Norrino) aufzusuchen. Er erscheint in dem Augenblicke als Norrino-Ligonio zum Tode geführt werden soll. Erkennungsscene. Astano tötet sich. Norrino-Ligonio und Altile werden endgiltig vereint (Akt V).

Die Handlung dauert, wie aus der obigen kurzen Analyse ersichtlich ist, und wie Giraldi selber sagt, *beinahe zwei Tage.* [1]) Und auch da ist die Lösung nur durch das Eingreifen der Venus möglich, die den Lurcone veranlasst, gerade am

---

[1]) *Discorsi*, p. 205 (ed. *Daelli*, II, 10 ff.). Cf. oben, p. 65.

kritischen Tage in Damaskus zu erscheinen. Selbstverständlich wählte Giraldi diesen Ausweg, um die Handlung innerhalb zweier Tage zu Ende führen zu können, was aber Bilancini nicht so selbstverständlich zu finden scheint.[1])

Die *Ortseinheit* ist in der üblichen Weise *gewahrt*, indem die Handlung an dem Platze vor dem Königspalaste in Damaskus vor sich geht.[2])

Mit der *Altile* hat Giraldi seine freiere Auffassung von der Zeiteinheit in Praxis umgesetzt. Auch in der *Didone* handhabt er, nach eigenem Zeugnisse,[3]) die Zeiteinheit in derselben Weise, während er in den folgenden Stücken (*Gli Antivalomeni* vielleicht ausgenommen) die Handlung wenigstens scheinbar im Zeitraume eines Tages vor sich gehen lässt.

Die Einheit des Ortes ist sowohl in der *Didone*[4]) als auch in der etwas später fertig gestellten *Cleopatra* beobachtet. Die Handlung dieser letzteren kann wohl in einem Tage untergebracht werden, wenn man annimmt, dass der Tod des Antonius und die Leichenfeierlichkeiten für ihn sich unmittelbar folgen.[5]) Im übrigen sind die beiden erwähnten Tra-

---

[1]) *Giraldi* etc., p. 68: „*Forse l'introduzione di Venere è fatta per spiegare miracolosamente la venuta repentina di Lurcone e di Sethin che in un giorno vengono a Damasco* . . ."

[2]) *Altile, Prol.*, p. 10:

> „*Eccola, Spettatori, Ecco le stanze*
> *Reali, e i palagi alti e superbi*
> *Di que' Signori, c'hoggi comparire*
> *Vedrete quì, per darui alto diletto.*"

Nach d'Ancona, l. c. II, 414 wurde die *Altile* 1543 in Ferrara aufgeführt.

[3]) *Discorsi* etc., p. 205 (ed. *Daelli*, p. 10f.); s. oben, p. 65.

[4]) Über Giraldi's *Didone* vgl. Graesse, *Lehrb.* V, 417.

[5]) Eine genaue Analyse der *Cleopatra* Giraldi's findet sich in Moeller's „mustergültiger literarhistorischer Monographie" (Schröter, in: *Deutsch. Litbl.* XI, Nr. 44): *Die Auffassung der Kleopatra* etc., p. 12ff., p. 18ff. Doch sei hier eine Ungenauigkeit richtig gestellt. Moeller führt die Tragödien nach ihrem Entstehungsjahre auf, z. B. Spinello, *1540, gedruckt 1550.* Es wäre also die *Cleopatra* Giraldi's nicht in das Jahr 1583 zu setzen, welches das Druckjahr ist, sondern in das Jahr 1543, in welchem Jahre sie spätestens verfasst wurde. Moeller gibt auch eine dankenswerte Liste von Cleopatratragödien seit dem 16. Jahr-

gödien ziemlich wertlos, es kann also auf eine eingehendere Besprechung verzichtet werden.

Die Tragödie *Gli Antivalomeni*, die nicht, wie Bilancini behauptet, erst 1548 verfasst ist, sondern um das Jahr 1543, da sie in dem *Discorso* (1543) bereits erwähnt wird,[1]) hat wie *Altile* und die noch folgenden 4 Stücke einen glücklichen Ausgang.[2])

Die Handlung der *Antivalomeni* ist sehr verwickelt und eigentlich eine Doppelhandlung, wie sie später von Castelvetro als wünschenswert bezeichnet wird.[3])

Loteringo, König von England, hat auf dem Totenbette die Regierung, sowie die Sorge für seine Frau und Tochter, dem Nicio anvertraut, mit der Verpflichtung die Tochter zu heiraten und einem eventuellen Sohne die Herrschaft nach ihm zu übergeben. Nicio hat aber sein Wort nicht gehalten, sondern die beiden Frauen an Männer von niedriger Geburt verheiratet und selber eine Frau genommen. Die drei Frauen haben ziemlich zu gleicher Zeit Kinder geboren, die Mutter eine Tochter, die Tochter einen Sohn, und die Gemahlin des Nicio, die Königin, einen Knaben und ein Mädchen. Die Zwillinge hat Nicio auf Anraten Emone's, des treuen Ratgebers des alten Königs, in Pflege zur Frau und Tochter seines verstorbenen Herrn gegeben, welche ihre eigenen Kinder, wiederum auf Emone's Betreiben, den Königskindern unterschieben. Nach Jahren kommen die vier Kinder an den Hof und verlieben sich gegenseitig. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der König erfährt von dieser Liebe

---

hundert. Zu den dort aufgeführten 39 Bearbeitungen dieses Stoffes fügen wir noch: Cesare de' Cesari, *Cleopatra*, 1552, Celso Pistorelli, *Marc Antonio e Cleopatra*, 1576 (beide erwähnt von Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 473 und Ginguené, l. c. VI, 75); ferner eine *Cleopatra* von Giovan Caponi, 1628 (Riccoboni, *Th. it.* I, 111), die uns allerdings nur dem Namen nach bekannt sind. — Vgl. noch Moeller, *Kleopatra-Studien*, *in*: *Bl. f. bayr. Realsch.* 1889, IX, 76 ff. Ferner noch Croce, *J Teatri di Napoli*, in: *Arch. stor. per le prov. Napolet.* 1889, XIV, 605.

[1]) Siehe oben, p. 111.

[2]) Siehe oben, p. 114, Anm. 1.

[3]) Siehe oben, p. 44 f.

und verurteilt seine eigenen Kinder, welche als die der beiden Frauen gelten, zum Tode. Schliesslich erfährt er jedoch die vollzogene Täuschung und will in seinem Zorne Emone und die beiden Frauen töten lassen. Auf die Nachricht jedoch, dass der König von Schottland gestorben sei und die Schotten sich unter seine Herrschaft gestellt haben, willigt Nicio in die Vermählung der Kinder. Sein Sohn wird sein Erbe. und der Gemahl seiner Tochter erhält die Krone von Schottland.

Dies ist in Kürze der Inhalt. Die *Zeit* der Handlung beträgt wohl etwas *mehr als einen vollständigen Tag.* Im III. Akte soll Emonio, der vermeintliche Sohn Nicio's, noch vor Abend nach Schottland geschickt werden, um ihn von seiner Liebe zu Elbania abzubringen (III, 1, p. 60):

Nicio . . *Ma gratia hò al Ciel, poscia, che mi ha proposto*
Via di poter mandare Emonio fuori
Hoggi (pria che si asconda il Sole) in parte,
Ou' è per dimorare un lungo tempo.

Seine Schwester Philene reist jedoch verkleidet an seiner Statt ab, damit er zum Schutze Elbania's anwesend sei. In der Nacht noch wird Emonio, der sich in Elbania's Gemach geschlichen hat, entdeckt. Im Laufe des nächsten Tages soll er hingerichtet werden. Diese Hinrichtung wird aber durch die wieder zurückgekehrte Philene vereitelt. Emonio und Philene werden beide ins Gefängnis abgeführt; bis zur glücklichen Lösung vergeht immerhin noch eine geraume Zeit, so dass also die Handlung wohl länger als 24 Stunden dauert.

Die *Ortseinheit* ist in der herkömmlichen Weise *beobachtet.*

Eine ähnlich verwickelte, wenn auch mehr einheitliche Handlung hat *Arrenopia.*

Arrenopia, die Tochter des Königs Orgito von Schottland, hat sich wider den Willen ihres Vaters mit Astatio, dem König von Hibernia, verheiratet. Sie ist jedoch bei ihrem Gemahl verleumdet worden und dieser hat den Befehl gegeben, sie zu töten. Die Ausführung der That ist jedoch von einem gewissen Hipolipso noch rechtzeitig vereitelt worden, welcher die Verwundete in sein Haus aufgenommen hat, ohne

jedoch merkwürdigerweise ihr Geschlecht zu erkennen. Dort lebt sie nun schon drei Jahre unter dem Männernamen Agnoristo in der Nähe des Hofes ihres Gemahls, und zeichnet sich bei jeder Gelegenheit durch Tapferkeit und Klugheit aus. Um sich für die vermeintliche Ermordung seiner Tochter an Astatio zu rächen, hat Orgito diesem den Krieg erklärt. Während desselben ist es Arrenopia, immer noch unerkannt als Agnoristo, gelungen, sich die Gunst ihres Gemahls zu erwerben. Durch die Entdeckung ihres Geheimnisses versöhnt sie die beiden Gegner und wird von Astatio, der schon längst seine Übereilung bereut hat, mit Freuden aufgenommen. [1])

Die Handlung ist in den *Zeitraum eines Tages* zusammengedrängt; es findet sich keinerlei Andeutung, dass sie mehr Zeit in Anspruch nehmen soll. In Wirklichkeit allerdings würde sie wohl bedeutend länger dauern.

Die *Arrenopia* ist das einzige Stück Giraldi's, in welchem die *Ortseinheit* sichtlich verletzt ist, wie dies schon von Quadrio getadelt wurde. [2]) Im letzten Akte wird nämlich der Schauplatz der Handlung, die sich bis dahin in Limirico, der Hauptstadt des Königreichs Hibernia abgespielt hat, ins feindliche Lager verlegt; denn der Herold meldet dort dem König Orgito, dass vor dem festgesetzten Zweikampfe ein Ritter ihn zu sprechen wünsche.

In den drei übrigen, ganz unbedeutenden Stücken, *Selene* (schon 1543 erwähnt), *Euphimia* und *Epitia*, überschreitet die Handlung, wenigstens äusserlich, den *Zeitraum eines Tages* nicht. Auch die *Ortseinheit* ist nicht direkt verletzt.

Zwei Drittel der Tragödien Giraldi's enden, wie wir gesehen haben, glücklich. Bilancini nennt diese neue tragische Form die *tragedia nova giraldiana* und sieht in ihr eine Vorläuferin des modernen, romantischen Dramas, [3]) eine Ansicht, der Rossi mit Recht widerspricht. [4])

---

[1]) Cf. Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 340 f.; Bilancini, l. c., p. 91 ff.; Daniel, *Ath.* 1881, II, 465; Creizenach, *Angl.* 1885, VIII, 419.

[2]) *Della Stor. e della Ragione d'ogni Poes.* IV, 182: *„Non possiamo approvare l'Arrenopia del Giraldi composta di scena mutabile.“*

[3]) l. c., p. 120.

[4]) *Vollmöll. Jahresber.* I, 512.

Für uns ist von Bedeutung, dass Giraldi nicht nur inhaltlich, sondern auch formell von dem alten Wege abweicht und die Dauer der Handlung, wenn nötig, bis zu zwei Tagen ausdehnt. Wenn er auch in den meisten Stücken die Zeit von 24 Stunden nicht, oder nicht viel überschreitet, so sieht man doch, dass ihm gerade diese Einheit grosse Schwierigkeiten bereitet, wie es übrigens bei der verwickelten Handlung einiger seiner Stücke nicht anders möglich ist. Am liebsten hätte wohl Giraldi diese Einheit überhaupt über Bord geworfen, wenn ihn nicht die Autorität des Aristoteles daran verhindert hätte.

Anders ist es mit der *Ortseinheit*. Diese hält Giraldi offenbar für notwendig, obwohl Aristoteles nichts davon gesagt hatte. Nur einmal verletzt er sie in wenig auffälliger Weise. Die Gründe für die Beobachtung gerade dieser Einheit sind rein praktischer Natur, wie Giraldi dies in der Verteidigung seiner *Didone* selber angedeutet hat.[1]) Seine Tragödien waren für die Aufführung berechnet; es ist deshalb ganz natürlich, dass er auf die Aufführbarkeit derselben Rücksicht nahm. Wenn man auch bereits allerlei Maschinen benützte, um z. B. Geister erscheinen zu lassen etc.,[2]) so war die Bühnentechnik jener Zeit doch noch nicht so ausgebildet, dass ein umfassender Scenenwechsel während des Stückes ohne grosse Störung und lange Pause hätte vor sich gehen können. Um also die Darstellung zu erleichtern, beschränkt Giraldi die Handlung auf ein und denselben Ort. Allerdings darf man sich diesen Ort nicht allzu genau ansehen, sonst entstehen die gleichen Unwahrscheinlichkeiten, wie wir sie in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts auch finden, so z. B. in der *Euphimia*.

Giraldi galt als einer der bedeutendsten Tragiker des 16. Jahrhunderts,[3]) und so konnte es nicht fehlen, dass seine

---

[1]) Siehe oben, p. 66.

[2]) Vgl. darüber besonders das schon erwähnte interessante Werkchen Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, p. 5; ferner noch Riccoboni. l. c. I, 280 u. Du Méril, *Hist. de la Com.*, p. 80.

[3]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: „*Giraldi . . . ha grido d'essere ottimo tragico.*" — Vgl. die oben, p. 63, Anm. 1 citierten Werke.

poetischen Ideen manche Anhänger, und seine Tragödien Nachahmungen fanden. Vor allem erzeugte das Beispiel der *Orbecche*[1]) eine Reihe ähnlicher Tragödien,[2]) die ihr Vorbild an Grausamkeit und abschreckender Wirkung noch zu überbieten suchten, z. B. die *Marianna* Dolce's, Groto's *Dalida* und *Hadriana*, die *Acripanda* von Decio da Orte (Horte), Manfredi's *Semiramis*[3]) etc. Auch die *Altile* und *Arrenopia* regten ähnliche Tragödien, jedoch ohne glückliche Lösung, an, so den *Torrismondo* Tasso's, den *Tancredi* Torelli's u. a.

Ein Gegenstück zur *Orbecche* ist die nur ein Jahr später, 1542, verfasste *Canace* von dem gefürchteten Kritiker Sperone Speroni.[4]) *Canace* sollte nach dem Willen ihres Autors, wie Bilancini ausnahmsweise einmal richtig hervorhebt,[5]) die *Orbecche* verdrängen. Hatte Giraldi das Ideal einer Tragödie durch die Nachahmung Seneca's zu erreichen gesucht, so lehnte sich Speroni in der äusseren Form an die

---

[1]) „*Il modello dell' altre*" nennt sie Groto in der Widmung seiner *Dalida* (p. 5a).

[2]) Vgl. Gaspary, l. c. II, 565. — Bilancini, l. c., p. 140.

[3]) Bozzelli, l. c. II, 243 nennt diese Tragödien „*atrocissimi fra tutt' i soggetti che potessero venir mai scelti da una fantasia incredula di ogni virtù, impaziente di ogni commiserazione e smaniosa soltanto di non aver mezzi abbastanza per imputare all' uman genere de' più mostruosi ancora e inverisimili delitti*". — Vgl. noch das sehr zutreffende Urteil Ginguené's, l. c. V, 126f. (Siehe Anhang, p. 176.)

[4]) Bozzelli, l. c. II, 241f.: „*Era versatissimo in ogni sorte di lettere antiche e moderne; e i suoi scritti scintillano talvolta di un acume di ragionamenti che ce lo attestano altresì filosofo ... Tenevasi come il solo oracolo de' suoi tempi; non riconosceva uguali; tutto dovea cedere innanzi all' autorità del suo nome; e l'invidia che lo rodeva all' apparizione di qualche nuova intelligenza, lo rendea censor severo, ingiusto e maligno.*" — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 559, und Di Niscia, *La Gerusal.* etc., in: *Propug.* XXII, 2, 443, der ihn „*un giudice bizzoso e dispotico di cose letterarie*" nennt.

[5]) l. c., p. 127: „*Lo Speroni, invidioso quant' altri mai per espressa confessione di parecchi suoi contemporanei aveva voluto colla sua Canace offuscare l'Orbecche del Giraldi. Il tempo in cui fu scritta — nel principio del 1542, mentre l'Orbecche era stata rappresentata soltanto l'anno innanzi —, il ritorno al modo greco quasi posto come sconfessione del sistemo giraldiano della divisione in atti e scene, la novità metrica, dimostrano già questo spirito di opposizione.*"

griechischen Muster an, was durch den Mangel der Akt- und Sceneneinteilung zum Ausdrucke kommt. Inhaltlich aber steht *Canace* dem griechischen Drama ebenso fern wie ihre etwas ältere Nebenbuhlerin, welche sie an Grausamkeit und abschreckender Wirkung womöglich noch überbietet.[1])

Die Tragödie behandelt die Fabel von dem Geschwisterpaar Maccareus und Canace, den Kindern des Aeolus, welche auf Betreiben der Venus, die sich an Aeolus rächen will, in sündhafter Liebe zu einander entbrannt sind. Der Vater entdeckt das Vergehen seiner Kinder, lässt das neugeborene Kind den Hunden vorwerfen und zwingt Canace, sich zu töten. Maccareus tötet sich selbst.[2])

Die hier nur angedeutete Handlung schliesst sich in den *Zeitraum eines künstlichen Tages*, wie auch aus dem Prologe hervorgeht, den sonderbarerweise der Schatten des noch ungeborenen Kindes spricht (Prol., p. 9):

> „*Certo non è tra voi alma sì fera*
> *Nè cor di tigre o d'orsa*
> *Che con la faccia asciutta*
> *Passi* questa giornata;
> E che innanzi alla sera
> *Non gli si cuopra il core*
> *Di tenebroso orrore.*"

Die Ereignisse drängen sich allerdings sehr. Im II. Akte tritt Canace selbst noch auf; im IV. Akte ist das Kind bereits geboren und von den Hunden zerrissen. Doch ist es nicht absolut unwahrscheinlich, dass dies alles in einem Tage vor sich geht.

Der Ort der Handlung wird uns ebenfalls vom Schatten des Kindes genau beschrieben (Prol., p. 7 f.):

---

[1]) Lombardi, l. c., p. 212, nennt sie „*una turpe tragedia*". Vgl. auch De Sanctis, *Lett. Ital.* II, 195: „*Le Tragedie erano orrori, e tra le più insupportabili era appunto la Canace dello Speroni*".

[2]) Ausführlichere Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, l. c. II, 84 ff.; Ginguené, l. c. VI, 82 ff. und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 312 ff.

. . . . Questa
E'l isola d'Eolia, onde è signore
Eolo mio avo: questo
E il carcer de' suoi venti,
Che egli scioglie ed affrena.
Qui il suo tempio ha Giunone,
Qui Eolo il suo palazzo:
Qua nacqui, e in questa cesta
(Questa cesta medesima
Oggi vedrete in man della nutrice
Di mia madre mescina) in questa cesta
Si nascondean le pargolette membra
Del vero corpo mio, che a brano a brano
Dilaceraro i cani.
Queste selve vicine
Vel potran dir ove le piante e l'erbe
Fur rugiadose e molli
Del sangue che io versai
Delle mi vene acerbe.

Die Scene ist also, wie wir das Gleiche auch schon in Martelli's *Tullia* und in einigen Stücken Giraldi's gesehen haben, genau vorgezeichnet; ein Wechsel findet nicht statt, ist auch gar nicht nötig, da die Handlung, wie sie ist, nach den Gesetzen der Tragödie doch nicht dargestellt, sondern nur erzählt werden kann.

Die *Canace* wurde, wie sie entstand, vom Autor stückweise der Academia degli Infiammati in Padua mitgeteilt und sollte 1542 noch aufgeführt werden. Die Aufführung wurde aber durch den Tod des Schauspielers Ruzzante verhindert.[1])

Gleich nach ihrem Bekanntwerden (1542) rief die *Canace* eine lebhafte Kritik hervor,[2]) die sich, ausser einigen

[1]) Ginguené, l. c. VI, 85f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 308f.; Gaspary, l. c. II, 559. — Gedruckt wurde das Stück zum erstenmale in Venedig, 1546, 8°, u. im gleichen Jahre in Florenz; spätere Drucke siehe bei Fontanini, l. c., p. 468, und Ergänzungen hierzu bei Allacci, l. c., p. 159.

[2]) Das *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Maccareo*, 1543, von unbekanntem Verfasser, wurde schon oben (p. 62) erwähnt. Diese Kritik,

Ausserlichkeiten, hauptsächlich gegen ihren unmoralischen Inhalt richtete, für den die höhere Einwirkung der Gottheit nur eine schwache Entschuldigung ist. Speroni entschloss sich sogar später noch zu einer teilweisen Umarbeitung, in der durch das Auftreten der Venus die Unmoralität der Handlung in ein milderes Licht gestellt werden sollte. [1])

Abgesehen von der unglücklichen Wahl des Stoffes ist die *Canace* nicht besser und nicht schlechter als die Mehrzahl ihrer Schwestertragödien. Sie besitzt alle Eigenschaften und Fehler der Renaissancetragödie, vor allem wahrt sie streng die drei Einheiten, ein Vorzug, der die Fehler von selbst in sich schliesst. Denn die Handlung wird dadurch vollständig von der Bühne verbannt und an ihrer Stelle füllen endlose Erzählungen und Monologe das Stück. [2])

Als die beste Tragödie des 16. Jahrhunderts wird von vielen Kritikern die *Orazia* des berüchtigten, ebenso zügel- und schamlosen wie geistreichen Pietro Aretino angesehen. [3]) Sie besitzt viele unleugbare Vorzüge, deren her-

---

sowie die Entgegnung Speroni's und noch andere hierher bezügliche Schriften sind im Anschlusse an *Canace* gedruckt in Speroni's *Opp.*, Venez. 1740, vol. IV, sind aber in Bezug auf die Einheiten ohne Interesse. — Vgl. über diese Schriften besonders Quadrio, l. c. III, 67; Ginguené, l. c. VI, 86; Gaspary, l. c. II, 561f., 693.

[1]) Diese „*Tragedia Riformata*" ist abgedruckt in Speroni's *Opp.* IV, 283ff. Sie weist im Gegensatze zur ersten Bearbeitung Akteinteilung auf.

[2]) Vgl. noch Gaspáry's abfälliges Urteil (l. c. II, 559f.), ferner Canello, l. c., p. 231, Anm.

[3]) Gaspary, l. c. II, 562: „Die Orazia ist sogar das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk." — Massimo Fabi (*Pietro Aretino, Prefaz.*, p. 120) sagt: „*Di tutte le tragedie italiane del secolo decimo sesto non ve n'ha una la quale, per l'osservazione del costume, pel movimento teatrale, per la perfetta unità dell' insieme e del punto di vista, per la maschia semplicità del piano e la larghezza del tentativo, possa sostenere il paragone colla Orazia.*" — Canello, l. c., p. 225, nennt sie „*un dramma shakespeariano di larghe proporzioni, con perentro un forte abito di popolo, e di popolo romano, con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali, con vita vera e grande insomma*". — Bilancini, l. c., p. 131f.. widerstreitet nicht ganz glücklich dieser Ansicht Canello's.

Pietro Aretino ist ausserdem als Lustspieldichter bekannt (*La*

vorragendster in dem Stoffe selbst liegt, das edle Gefühl der glühendsten Vaterlandsliebe nämlich, wenn sie auch in ihren Ausbrüchen brutal wird.

Verfasst wurde das Stück spätestens 1546, wie aus der Widmung an den Papst Paul III. hervorgeht, welche das Datum des 1. September 1546 trägt.[1])

Die Handlung — Kampf der Horatier und Kuriatier, Ermordung der Schwester durch den überlebenden Sieger — ist so allgemein bekannt, dass eine Erzählung derselben hier überflüssig ist.[2])

Der Kampf findet während des 1. und in der Zwischenzeit bis zum 2. Akte statt und wird uns im 2. Akte durch einen Boten erzählt. Im 3. Akte kommt der Sieger selbst und tötet seine jammernde Schwester. Der 4. Akt ist ausgefüllt durch die Verhandlung gegen Horatius, der, zum Tode verurteilt, an das Volk appelliert. Dieses, durch die beredte Verteidigung des Vaters des Mörders bewegt, spricht im 5. Akte Horatius frei, unter der Bedingung, dass er zur Sühne, verhüllten Hauptes, den Nacken unter das Joch beuge. Der stolze Römer weigert sich entschieden, diese Schmach auf sich zu nehmen. Die Lösung erfolgt durch den Eingriff einer höheren Macht. Eine unsichtbare Stimme fordert den Horatius auf, sich dem Willen des Volkes zu fügen.

Aus dieser Andeutung des Ganges der Handlung ist schon zu ersehen, dass die *Einheiten gewahrt* sind. Die Handlung geht ganz ungezwungen in einem Tage vor sich. Die Ortseinheit ergibt sich bei der Art der Handlung eigentlich

---

Cortigiana, Il Marescalco etc.). Er schrieb auch religiöse Werke. Berüchtigt ist er durch seine *Dialoghi* und die *Sonetti lussuriosi.* — Über Pietro Aretino's Leben und Werke siehe Mazzuchelli, I[a], 1010 ff. (*L'Orazia*, p. 1018); Massimo Fabi, *Opp. di Aret.*, *Pref.* 1—104; ferner noch Signorelli, l. c. III. 121 ff.; Ginguené, l. c. VI. 128 ff. (schon er nennt die *Orazia* ein Shakspere'sches Drama); De Sanctis, l. c. II, 162 ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 356 ff.; Geiger, l. c., p. 314; Gaspary, II, 454 ff., 562 ff.; Stiefel, *Z. f. rom. Phil.* 1891. XV, 212.

[1]) Erste Ausgabe *Vinegia appresso Gabr. Giolito*, 1546, 8°; zweite Ausgabe ibd. von demselben, 1549, 12° (Allacci, l. c., p. 576). Über eine Aufführung ist nichts bekannt. (Vgl. Fabi, l. c., p. 120.)

[2]) Genaue Inhaltsangabe bei Ginguené, l. c. IV. 130 ff.

von selbst, wenn man bedenkt, dass im alten Rom alles öffentlich auf dem Forum verhandelt wurde, die Bekannten sich dort trafen etc.

Es muss also die *Orazia* auch in Bezug auf die ungezwungene Wahrung der Einheiten als eine der besten Tragödien des Cinquecento betrachtet werden.[1]) Was vielleicht an ihr zu tadeln wäre, das ist die gewaltsame Lösung des Konfliktes durch den *Deus ex machina.*

Die *Orazia* schliesst die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenn wir auf den eben besprochenen Zeitraum zurückblicken, und ihn mit dem nun folgenden vergleichen, so ist es, wie Stiefel hervorhebt, „höchst auffällig, wie wenig die Tragödie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde und welchen Aufschwung sie mit einem Male gerade um die Mitte desselben nahm".[2]) Wenn er aber hinzufügt, dass man vor 1550 zusammen nicht viel mehr als ein halbes Dutzend zählen könne, so übersieht er, dass Giraldi's Tragödien fast alle vor 1550 entstanden sind, ebenso wie die nachher zu besprechende *Didone* Dolce's. Allerdings sind einige Stücke Giraldi's erst später bekannt und gedruckt worden. Immerhin ist die Zahl der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts verfassten Tragödien verschwindend gering gegen die Unmenge, welche die zweite Hälfte hervorbrachte.[3])

Das Beispiel und der Erfolg der Tragödien Giraldi's, insbesondere der *Orbecche* und der *Canace* Speroni's, sowie die durch Giraldi sanktionierte freiere Handhabung der Zeiteinheit bewirkten wohl mehr als alle Theorien diesen quantitativen Aufschwung der Tragödie. Die qualitativen Leistungen blieben freilich meist noch hinter denen der ersten Hälfte des Jahrhunderts und nur wenige Tragödien sind es, die eine eingehendere Würdigung verdienen.

In der äusseren Form herrscht die durch Giraldi

[1]) Signorelli, l. c. VI, 122, lobt die *Orazia* wegen ihrer Regelmässigkeit. Vgl. noch Gaspary. l. c. II, 563. — Corneille behandelt in seinem *Horace* denselben Stoff.

[2]) In: *Grö. Z.* 1891, XV, 189, Anm. 1.

[3]) Ein Verzeichnis aller Tragödien des 16. Jahrhunderts in Italien findet sich bei Quadrio, l. c. III, 62ff.

neuerdings zu Ansehen gebrachte Nachahmung Seneca's vor; nur ganz vereinzelt halten sich die Dichter an die durch Trissino eingeführte griechische Form.

Eine der ersten und bekanntesten Nachahmungen der *Orbecche* und damit Seneca's ist die *Marianna* von Lodovico Dolce. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Marianna, die Gemahlin des Herodes, der ihren Bruder, dem die Herrschaft von rechtswegen gehört hätte, ermordet und sich selbst zum Könige gemacht hat, wird bei ihrem Gemahle verleumdet und des an ihm versuchten Giftmordes, sowie des Ehebruchs mit Soemo beschuldigt. Herodes lässt zuerst Soemo hinrichten, seinen abgehauenen Kopf und seine Hände der Marianna überbringen, und hierauf diese selbst, nebst ihren zwei Kindern und ihrer Mutter, als der Mithelferin, töten. Im letzten Augenblicke bereut er jedoch sein voreiliges Urteil und will es zurücknehmen, es ist aber bereits vollzogen.[1])

Diese kurze Inhaltsangabe zeigt, dass die *Marianna* ihre Vorgängerinnen an Grausamkeit fast noch überbietet. Die *Handlung* soll nach der Absicht des Dichters *in einem Tage* vor sich gehen, wie aus Akt II, Sc. 4 ersichtlich ist, wo Herodes (p. 66) sagt:

. . prima che torni il Sole ne l'onde
Io farò quel che gia fece Alessand[r]o,

(i. e. die Verwicklung mit Gewalt lösen). Es ist auch psychologisch nicht ganz unwahrscheinlich, dass der jähzornige Herodes, der übrigens Marianna leidenschaftlich liebt, in der Aufwallung seiner Eifersucht die Blutthat sofort vollziehen lässt.

Den Ort erfahren wir aus dem Prologe, den die „Tragödie" spricht (p. 10f.):

Questa, che di lontan ui si dimostra
È la città . . . . (sc. Gerusalemme).

---

[1]) Genaueres siehe bei Ginguené. l. c. VI. 78f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 375ff.; Bilancini, l. c.. p. 138ff. — Vgl. auch Canello, l. c. 231, Anm.

E quest' altro, che u'è uicino a gli occhi
È un Castel non lontan da la cittade,
Ou' hoggi seguiranno horribil morti . . . .

Es ist also ein Platz vor dem Kastell gemeint; ein Wechsel des Ortes findet nicht statt.

Die *Marianna* war, wie aus der Widmung an Antonio Molino hervorgeht, zuerst im Hause des Sebastian Erizzo vorgelesen worden und hatte ungeteilten Beifall gefunden. Dann wurde sie im Palaste des Herzogs von Ferrara in Venedig aufgeführt.[1] Gedruckt wurde sie bei Giolito in Venedig, im Jahre 1565. Sie ist jedoch wahrscheinlich schon etwas früher entstanden.[2]

Schon ziemlich lange vor der *Marianna* war Dolce's *Didone* entstanden,[3] welche von Riccoboni für die erste

---

[1]) Dolce, *Marianna*, Widm., p. 4: „*È auenuto adunque, che prima, essendo, come per proua, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la Musica, e lo apparato della Scena; che sono poste da Aristotile come parti principali e necessarie alla fauola, ma senza ancora i vestimenti: ella fu comunemente lodata da trecento e piu gentilhuomini, che ui si erano rauniti per udirla. Et essendo di poi recitata con gli habiti, col canto, e con gli ornamenti conueneuoli nel palagio dell' Eccellentissimo S. Duca di Ferrara; quantunque la prima uolta per la gran moltitudine fosse turbato il rappresentarla: la seconda fu confermato il giudicio primiero*". (Dat. v. 25. Mai 1565.) Ob die Aufführung, von der *Dolce* hier spricht, wirklich erst 1565 stattfand, geht aus seinen Worten nicht hervor. Allacci, l. c., p. 504, und Gaspary, l. c. II, 564 setzen sie in dieses Jahr.

[2]) Die *Marianna* Dolce's fand einen Nachahmer in Tristan l'Hermite. Vgl. über diesen die ausgezeichnete Schrift Bernardin's: *Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite*, Paris. 1895. (Cf. *Gött. gel. Anz.* 1897, p. 160; *Rev. des cours et confér.* V, N. 16.) Auch Voltaire schrieb eine gleichnamige Tragödie, doch hat er nach Ginguené's Ansicht die italienische Tragödie erst bei der Überarbeitung seines Stückes kennen gelernt und daraus die Figur des Soheme entnommen (Ginguené, l. c. VI, 80 ff.).

[3]) Im Prologe zur *Marianna* wird sie schon erwähnt (p. 9). Erster Druck Venedig. 1547, 8° (Fontanini, l. c., p. 474). 2. Ausg. Venedig. 1560, 12° (Allacci, l. c., p. 251). Uns liegt die 3. Ausgabe (Venetia. 1566, 8°) vor. Die übrigen darin enthaltenen Tragödien (*Giocasta, Medea, Ifigenia, Thieste, Hecuba*) sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer und römischer Stücke.

Tragödie Dolce's gehalten wird.[1]) Sie ist einfacher als diejenige Giraldi's, gleichwohl aber von sehr geringem Werte.[2])

Der zur dramatischen Behandlung überhaupt wenig geeignete Stoff ist genügend bekannt, so dass also hier nur der Gang der Handlung in Dolce's Stück kurz angedeutet werden soll.[3]) Im I. Akte erzählt Dido ihrer Schwester Anna den Traum, der sie sehr beunruhigt. Es ist also wahrscheinlich ziemlich früh am Morgen. Im folgenden Akte erhält Aeneas den göttlichen Befehl, nach Italien abzusegeln. Nach langem Zögern trifft er die nötigen Anordnungen zur heimlichen Abreise (II, fol. 14 a):

> . . . . . *io uoglio,*
> *Che la partita sia uicino a l'alba.*
> *Et un di noi solleciti i compagni,*
> *Che come appare in ciel la prima stella,*
> *Senza punto tardar siano a le naui.*

Im III. Akte erfährt Dido von dem Plane des Aeneas. Der Verzweiflung nahe, macht sie dem Geliebten bittere Vorwürfe, worauf dieser sich auf den Willen der Götter beruft. Im IV. Akte hat sie die Unabänderlichkeit des Entschlusses des Aeneas erkannt und schickt ihre Schwester an ihn, mit der Aufforderung, er möge seine Abfahrt beschleunigen. Anna kehrt mit der Nachricht zurück, dass Aeneas schon abgesegelt sei. Dido ergibt sich scheinbar in das unvermeidliche Schicksal. Im V. Akte meldet ein Bote den Tod Dido's und bald darauf ein anderer auch den ihrer Schwester.

Die Handlung geht innerhalb eines Tages vor sich, da nach der Abreise des Aeneas, die sich infolge seiner Aussprache mit Dido beschleunigt hat und eher, als projektiert, erfolgt ist, die Katastrophe schnell eintritt.[4])

---

[1]) *Theat. it.* II, 45 f.

[2]) Ginguené, l. c. VI, 78; Gaspary, l. c. II, 564.

[3]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, l. c. II, 35 ff.

[4]) Riccoboni, l. c. II, 48: «*L'action de Didon commence trois ou quatre heures après le lever du Soleil, et va jusqu'à minuit environ.*» — Die Didosage war überhaupt ein beliebter dramatischer Stoff. Vgl.

Der Ort wechselt nicht und ist wie gewöhnlich ein Platz vor dem Palaste (III, fol. 23 a):

„*Vedete la Reina: ecco Signore,*
Che uscendo del palazzo
Hor se ne uien dolente incontra uoi."

Noch früher als die *Marianna* Dolce's fallen einige Tragödien Luigi Groto's, des Blinden von Adria,[1]) von denen uns jedoch nur die *Dalida* und die *Adriana* zugänglich waren.[2]) Inhaltlich und formell lehnen sich diese beiden Stücke wiederum an Giraldi's *Orbecche* an.[3])

Die *Dalida*, Groto's erste[4]) und liebste[5]) Tragödie, stellt das schauerliche Mahl des Thyestes in neuer, verschlimmerter Auflage dar.

Der Schatten des Moleonte erzählt uns die Vorgeschichte. Sein Bruder hatte ihm bei seinem Tode die Vormundschaft über seinen minderjährigen Sohn Candaule übertragen. Mo-

über Dido-Dramen vor allem Suringar; derselbe führt 6 lat., 3 ital., 8 frz., 1 engl., 1 span., 10 deutsche, 7 holl. Tragödien auf. Noch 10 andere Didodramen werden von Friedrich erwähnt (cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 968). Vgl. noch Meier, *Über die Didotrag. des Jodelle, Hardy u. Scudéry*, Diss., 1891 (cf. *Z. f. fr. Spr.* XIII, 160; *Litbl.* 1891, XII, 374). Über ältere Bearbeitungen siehe: *Weimarer Journ. f. Litt.* 1822, p. 100; 1823, p. 849, 861; 1826, p. 784; *Lit. Centralbl.* 1822, II, Nr. 190. Vgl. ferner über ital. Bearbeitungen noch Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. per le Prov. Nap.* 1889, XIV, 670; 1890, XV, 337. — Über Dolce als Komödiendichter vgl. Gaspary, l. c. II, 600. Der *Buffiano* Dolce's ist, wie Wendriner, *Il Ruff. del Dolce e la Piovana del Ruzante* (*Giorn. stor.* 1889, XIV, 254 ff. u. 1890, XV, 312 f.), nachweist, ein Plagiat an Ruzante's *Piovana*.

[1]) Geb. 1541, erblindete er im Alter von 8 Tagen.

[2]) Groto erwähnt selber in der Widmung der *Dalida* (an Signora Alessandra Volta) (p. 3b), ausser der *Hadriana* noch *la Ginevra, la Isabella* u. *la Callisto*.

[3]) „*Il modello dell' altre*". (Siehe oben, p. 121, Anm. 1).

[4]) Die Widmung stammt aus dem Jahre 1572 (29. Febr.); doch sagt uns Groto, dass diese Tragödie bereits am Ausgange des Knabenalters von ihm geschrieben worden sei; er habe sie indes liegen lassen und die *Ginevra*, die *Hadriana*, die *Isabella* u. die *Callisto* verfasst (Widm., p. 3b).

[5]) Widm., p. 3a: „*Per la primogenitura, che possedeua, mi era oltra ogni creder cara.*"

leonte hatte aber die Herrschaft an sich gerissen; der Knabe war zum Könige von Indien entflohen, hatte eine Tochter desselben geheiratet und dann seinen Onkel Moleonte der Herrschaft und des Lebens beraubt. Moleonte hatte seine einzige Tochter Dalida in einem Palaste mitten in einem Walde verborgen; aber Candaule hatte sie eines Tages auf der Jagd ausfindig gemacht und sich mit ihr vermählt, obwohl er bereits verheiratet war und obwohl auch sie erfahren hatte, dass er der Mörder ihres Vaters war. Moleonte will nun Candaule, Dalida, und deren 2 Kinder verderben. Er fordert den Tod auf, die „Eifersucht" zu Hilfe zu rufen (Akt I).

Candaule schickt seinen Sekretär mit einem Briefe an Dalida; dieser, der Berenice, des Königs rechtmässige Gemahlin liebt, enthüllt ihr, um sich ihre Gunst zu erwerben, das Geheimnis der 2. Ehe des Königs. Er gibt ihr auch den ihm zur Beförderung an Dalida anvertrauten Brief, worin Candaule seine 1. Gemahlin Berenice als seine Mutter ausgibt und der Dalida mitteilt, dass nun die Zeit gekommen sei, ihre bis jetzt geheim gehaltene Ehe zu veröffentlichen; seine Mutter (Berenice) wolle zwar nichts davon wissen, doch müsse sie sich fügen oder sterben. — Nun thut „Gelosia" ihr Werk. Berenice, von Eifersucht entflammt, verspricht dem Sekretär die Erfüllung seiner Wünsche, wenn er ihr Dalida und deren Kinder in die Hände liefere. Ihren Gemahl will sie ebenfalls töten und der Sekretär soll an ihrer Seite König werden. Darauf geht der Sekretär, um Dalida und die beiden Kinder aus dem Waldschlosse zu holen (Akt II).

Im III. Akte tritt Dalida mit den Kindern auf, Furcht im Herzen infolge eines beängstigenden Traumes. Berenice empfängt sie in der Rolle der Mutter Candaule's mit verstellter Freundlichkeit, nachdem sie auf die Kunde von dem Eintreffen Dalida's dem Sekretär sofort das gegebene Wort eingelöst hat. Dieser kommt selbst und verkündet auf offener Strasse (die hier natürlich nach Giraldi's Ausführungen die Stelle des geheimsten Gemaches vertritt) die eben genossene Liebeslust, während Candaule mit seinem Ratgeber ihn belauscht. Dann stellt sich der König, als ob er eben aus dem Hause träte. Der Sekretär lädt ihn im Auftrage

der Königin für den Abend zu einem Festmahle ein, da ihr Geburtstag sei. Trotz der Warnung des Ratgebers sagt Candaule zu, mit der Absicht, seine Gemahlin dabei zu vergiften und ihr dann das Haupt des Verführers vorsetzen zu lassen.

Im IV. Akte erzählt ein Bote in Gegenwart des sich seiner Rache freuenden Schatten des Moleonte das schauerliche Ende Dalida's und ihrer Kinder. Berenice hat sie in ein abgelegenes Gewölbe gelockt, dort der Mutter das Messer in die Hand gezwungen und ihr die Hand geführt, um die eigenen Kinder langsam zu töten. Hierauf hat sie Daliden das Messer in die Brust gestossen, die 3 Leichen zerstückelt, die Herzen herausgeschnitten und sie nebst den Gliedern zubereiten lassen. In der 3. Scene erscheint Berenice, kurz vor dem Mahle, selber noch auf der Bühne, rühmt sich ihrer Schandthat und teilt dem Chore mit, dass sie Candaule die gekochten Glieder vorsetzen und ihn dann vergiften werde. Dann begrüsst sie den herannahenden Gemahl freundlichst und führt ihn zum Mahle in den Palast.

Im letzten Akte tritt Candaule auf, mit der Schüssel in der Hand, in der die Häupter Dalidens und der Kinder liegen. Berenice folgt ihm und ruft ihm höhnend zu, dass er das Übrige soeben verzehrt habe und dass er sterben müsse, da sie ihn vergiftet habe. Er revanchiert sich, indem er ihr die gleiche Mitteilung macht, und ihr die abgehauenen Hände, die ausgerissene Zunge und den Kopf des Sekretärs überbringen lässt. Berenice stürzt in den Palast zurück, Candaule stirbt auf der Bühne. Ein Bote bringt die Nachricht vom Tode Berenicens, welche sich in demselben Gemache, in dem sie Dalida und die Kinder hingeschlachtet hat, mit dem nämlichen Messer zerfleischt hat.

Wir haben den Inhalt dieses abstossenden Stückes ausführlich angegeben, um die schauerliche Geschmacksverirrung zu zeigen, welche die Sucht, die Vorbilder an Wirkung zu übertreffen, zeitigte. In dieser Beziehung ist die Dalida nur noch von der *Semiramis* Manfredi's annähernd erreicht worden.

Was die *Einheiten* anlangt, so ist die des *Ortes* in der gewöhnlichen Weise gewahrt: die Handlung spielt vor dem Königspalaste in Battra (Prol., p. 8b):

Questa Città, che hauete innanzi gli occhi
E Battra, il Battro quinci, e quindi l'Osso
Corre, là i Suddiani, e quà gli Scithi
Confinan, questa è la magion Reale.

Allerdings ergeben sich manche Unwahrscheinlichkeiten, wie schon oben (S. 131) angedeutet wurde, ebenso wie bei der *Zeiteinheit.* Die Handlung soll zwar an einem Tage vor sich gehen, wie aus dem Monologe Moleonte's zu ersehen ist (I, 2, 12 b):

. . . . . . *io spero, c' hoggi*
In doglie ad ogni gioia forse eguali
Sospiri cenerai, lacrime amare.
De le tue facultà desti heri cena
Al tuo marito. E (se 'l pensier succede
Che' tartareo furor così mi spira)
Hoggi gli la darai de le tue membra.

Doch hat im II. Akte der Sekretär der Dalida den Brief Candaule's zu überbringen, und diese muss den Weg aus ihrem Verstecke im Walde zur Hauptstadt machen, und zwar zu Fuss, mit den kleinen Kindern, was selbst der Königin etwas gar viel vorkommt, denn sie fragt den Sekretär (II, 4, 33 b):

Come farà camin sì lungo e aspro
Con quei fanciulli a piè fin quì?

Trotzdem tritt sie im III. Akte schon auf. Berenice befriedigt die Wünsche des Sekretärs, schlachtet Dalida und die Kinder, lässt sie zubereiten etc. Dann findet noch das Festmahl statt, das doch auch einige Zeit dauert, so dass sich also, wenn die Handlung nicht mehr als einen Tag in Anspruch nehmen soll, sehr grosse Unwahrscheinlichkeiten ergeben. [1])

In der *Hadriana* hat der Dichter diese Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden gesucht, in dem er gleich im Prologe

---

[1]) Über *Dalida* vgl. besonders Gaspary, l. c. II. 566 f.

erklärt, dass die Handlung dieses Stückes mehr als die gewöhnliche Zeit umfasse.[1]).

Die Widmung der *Hadriana* ist datiert vom 29. November 1578, doch ist das Stück jedenfalls nicht lange nach der *Dalida* entstanden, welche er in der Widmung *Hadriana's* „*sua sorella nella primogenitura*" [2]) nennt.

Diese Tragödie verdient unser besonderes Interesse, weil sie denselben Stoff behandelt, wie Shakspere's „*Romeo and Juliet*"; die Geschichte der beiden Liebenden ist jedoch in Groto's Vaterstadt *Hadria* verlegt. An einen Vergleich mit Shakspere ist natürlich, wie Gaspary[3]) bemerkt, nicht zu denken. Über die Quellen, welche diesem Stoffe zu Grunde liegen, sind vor allem die eingehenden Darstellungen Fränkel's und Stiefel's zu vergleichen.[4])

Der Inhalt von Groto's Tragödie ist folgender: Der König Mezentio von Latium liegt mit seinem Heere vor Hadria. Der König Hatrio ist mit allen waffenfähigen Männern ausgezogen, um eine Entscheidungsschlacht zu wagen, und hat seinen Sohn zur Verteidigung der Stadt zurückgelassen. — Hadriana, Hatrio's Tochter, hat, wie wir ihrem Gespräche mit der Amme entnehmen, von einem Turme aus dem Anmarsche des feindlichen Heeres zugesehen und ist in Liebe zu Latino, dem Sohne Mezentio's entbrannt, den sie an der Spitze des Heeres erblickt hat. Dieser wiederum hat Hadriana gesehen und sich in sie verliebt. Der Oberpriester (Mago), ein persönlicher Freund Mezentio's und Latino's, welcher früher in Latium gewesen war und jetzt als Vertreter Hatrio's die Verhandlungen mit dem Feinde leitet, hat die Bekanntschaft der beiden vermittelt, und Latino nachts durch eine geheime Pforte in den Garten des Palastes geführt, wo Hadriana ihn zur bestimmten Stunde erwartete. Während

---

[1]) Siehe unten, p. 137f.

[2]) Widm. (an Paolo Thiepolo), p. 3b.

[3]) l. c. II, 567.

[4]) *Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia.* Diss. Berl. 1889, und in Koch's Z. III, 71ff., IV, 48ff., VII, 143ff.; cf. Stiefel's *Weiteren Beitrag*, ibd. IV, 274ff.

die Amme der Hadriana das Gefährliche ihres Thuns vorstellt, und die hinzukommende Mutter Hadriana's, Orontea, berichtet, was sie vom Turme aus über den Verlauf des Kampfes gesehen hat, bringt ein Bote die Nachricht, dass Latino den Bruder Hadriana's, der unerkannt auf das Schlachtfeld geritten war, im Zweikampfe tötlich verwundet habe. Der Verwundete ist bereits gestorben, mit der Bitte an seine Schwester, nur demjenigen ihre Hand zu reichen, der ihr das Haupt Latino's überbringe. Mutter und Tochter brechen bei dieser Nachricht in Klagen aus, die erstere über den Tod ihres Sohnes, die letztere über den Verlust des Bruders und das Schicksal des Geliebten (Akt I).

Der II. Akt spielt im Garten des Palastes, an dem für die Zusammenkünfte der beiden Liebenden verabredeten Platze. Es ist Nacht geworden, Latino steht im Garten (II, 1, p. 54):

„*Dunque dapoi, che per l'usata porta*
Sì facilmente entrai nella cittade
E aperto ritrouai questo giardino,
C'om' è l'ordine dato, e par che i raggi
Loro per me celar celin le stelle,
Attenderò, che fuori esca Hadriana.
Poi che à quest' hora sempre esce la notte
A veder s'io ci son, com'è composto
Tra noi . . . .“

Hadriana kommt wie gewöhnlich, und in langer Rede (349 Verse) entschuldigt sich Latino wegen der unfreiwilligen Tötung ihres Bruders, den er nicht erkannt habe, und es gelingt ihm auch, sie zu versöhnen. In Gegenwart der Amme verlobt er sich feierlich mit ihr. Der Tag bricht bereits an (II, 3, p. 74):

Lat.: „*Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,*
Portendo vn' altro Sol sopra la terra,
Che però dal mio Sol resterà vinto.“

Sie nehmen schnell Abschied.

Vom III. Akte ab geht die Handlung wieder an dem gewöhnlichen Platze vor dem Palaste vor sich. Es ist wieder Tag. Orontea teilt ihrer Tochter mit, dass ihr Vater sie mit dem Sohne des Königs der Sabiner, der ihm im Kampfe gegen Mezentio helfe, verlobt habe, und dass die Hochzeit noch an demselben Tage stattfinden solle. Hadriana weigert sich, auch ihrem Vater gegenüber, seinem Willen und seinem Befehle Folge zu leisten. Dieser droht ihr mit fürchterlicher Strafe, wenn sie sich bis zu seiner Rückkehr mit dem ihr zugedachten Bräutigam nicht eines Besseren besonnen habe. In ihrer Verzweiflung wendet sich Hadriana an den Oberpriester um Rat. Dieser gibt ihr ein Pulver, welches sie in Wasser aufgelöst trinken soll. Dann werde sie in einen 16-stündigen totähnlichen Schlaf verfallen. Er verspricht ihr, mittlerweile Latino zu benachrichtigen, damit er sie bei ihrem Erwachen mit sich fortführen könne.

Im IV. Akte erzählt ein Bote, dass Hadriana sich zur Hochzeit bereit gemacht habe. Hierauf habe sie sich ein Glas Wasser bringen lassen und die Dienerinnen gebeten, sie noch etwas ruhen zu lassen. Als sie aber gegen Abend noch nicht erschienen sei, hätten die Dienerinnen die Thüre geöffnet und ihre Herrin tot auf ihrem Lager gefunden. Der Bote ist auf dem Wege, um die Priester zu holen, da noch in der Nacht die Leichenfeierlichkeiten für Hadriana vor sich gehen sollen. Die Priester kommen. Es wird Nacht (IV, 4, p. 118):

Mago: *Hor che cinta de l'ombra de la terra*
Vien la notte, andiam tutti a tor la figlia
Del Re, per sepelirla . . .

Hadriana wird mit grossem Prunke bestattet. Der Ort wird nicht näher angegeben, vielleicht ist er von dem Palaste aus sichtbar.

Akt V. Der Oberpriester hat an Latino einen Boten geschickt, um ihn herbeizurufen. Der Bote hat aber Latino nicht mehr getroffen, da dieser auf eine ihm überbrachte Nachricht hin sich heimlich vom Heere entfernt hat. Nachdem

der Oberpriester die Bühne verlassen hat, tritt Latino auf mit einem anderen Boten, der ihm die Nachricht von Hadriana's Tode überbracht hat, und ihm nun das Grabmal zeigt. Latino will nicht länger leben. Er öffnet das Grab, nimmt Hadriana's Leichnam heraus, beklagt ihr beiderseitiges Geschick und nimmt das Gift, das er immer bei sich trägt. — Wir müssen uns diese Vorgänge noch bei Nacht geschehen denken. Kaum hat Latino das Gift genommen, als Hadriana aus ihrem Schlafe erwacht und nun stirbt Latino in ihren Armen. Sie selbst ersticht sich vor den Augen des eben dazu kommenden Oberpriesters, der die beiden zusammen ins Grab legt, und dann eiligst die Flucht ergreift. In der letzten Scene die wieder bei Tag vor sich gehen muss, da ja Hadriana erst nach 16 Stunden erwacht ist, verkündet ein Bote den nahen Untergang der Stadt, da die abziehenden Latiner den Hadria vom Meere trennenden Bergrücken durchstochen haben.

Die Handlung erstreckt sich, wie schon aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist, über einen bedeutend längeren Zeitraum, als wir es in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts gewohnt sind. Denn sie nimmt *mehr als zwei Tage und zwei Nächte* in Anspruch. Groto geht also in der freien Behandlung der Zeiteinheit noch weiter als Giraldi. Um sich aber gegen die Vorwürfe strenger Kritiker einigermassen zu schützen, fingiert er, dass er die Geschichte der Hadriana in Stein aufgezeichnet gefunden habe, mit der beigefügten Bemerkung, dass der Dichter in Anbetracht des Stoffes die vorgeschriebene Zeit überschreiten dürfe (Prol., p. 15):

La historia, scritta in duri marmi
— — — — — — — — — — —
Trouò l'autor, con queste note chiusa:
A te, che trouerai dopò tanti anni
La scoltura di questo acerbo caso;
Si commette, che tu debbi disporlo
In guisa, che rappresentar si possa.
Porgendo un viuo essempio in quella etate
D'vn amor fido a i giouani, e a le donne.

Benche più lungo spatio ti conuenga
Stringer di tempo, che non porta l'vso
Del che per iscusarti hai quì licenza
D'aggiungere vna parte ....

Die Regel von der Zeiteinheit war, wie uns dieses Beispiel wieder zeigt, den Dichtern schon so in Fleisch und Blut übergegangen, dass jede Abweichung von der Schablone einer eingehenden Entschuldigung bedurfte.

Die *Ortseinheit*, die in der *Dalida*, wenn auch sehr gezwungen gewahrt ist, wird in der Hadriana offen *verletzt*. Im I., III. und IV. Akte spielt die Handlung vor dem Palaste, wie aus dem Prologe hervorgeht (Prol., p. 15):

E poiche su la porta del palagio,
Con la Nutrice sua, veggio Hadriana,
A lei volgete l'animo, e la faccia.

Im II. Akte befinden wir uns im Garten, wie aus der oben (p. 135) angeführten Stelle ersichtlich ist. Der V. Akt geht am Grabmale Hadriana's vor sich, welches wahrscheinlich, wie schon erwähnt, von dem Platze vor dem Palaste möglicherweise auch vom Garten aus, sichtbar ist.

Groto besass unstreitig dramatische Begabung, wie Gaspary[1]) hervorhebt; doch verlor sie sich, dem Zuge der Zeit folgend, in dem Streben, möglichst viel Gelehrsamkeit zu zeigen, und durch das Suchen nach unmöglichen Grausamkeiten wurde die dramatische Wirkung beeinträchtigt. Zudem leiden Groto's Tragödien, besonders die Hadriana, an unerträglichen Längen.[2])

Die nächste bedeutendere Tragödie ist der *Torrismondo* von Torquato Tasso, angefangen 1574,[3]) vollendet 1586, ge-

---

[1]) l. c. II. 567.

[2]) Vgl. über Groto noch: Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 420 ff.; Turri, *L. Groto*, Lanciano, 1885; Bocchi, *L. Groto* etc., Adria, 1886. und Chiarini, in: *Nuova Antologia*, 1887, p. 18 ff.

[3]) In diesem Jahre entstand der I. und ein Teil des II. Aktes, unter dem Titel „*Galealto, Re di Norvegia*". Diese unvollendete Tragödie, die sich vom *Torrismondo* nicht unterscheidet, wurde 1581 veröffentlicht.

druckt 1587.[1]) Die Handlung ist freie Erfindung Tasso's, in der Art von Giraldi's *Arrenopia*; in der Ausführung lehnt sich das Stück an Sophokles' „*König Ödipus*" an.[2])

Rosmonda, die Tochter des Gotenkönigs, ist infolge einer Prophezeihung, nach welcher sie den Tod ihres Bruders Torrismondo und den Untergang des Gotenreiches verursachen würde, von ihrem Vater nach Dacien gesandt, unterwegs aber von Seeräubern gefangen und zum Könige Araldo von Norwegen gebracht worden, der sie an Kindesstatt angenommen und Alvida genannt hat. An ihrer Stelle ist der Königin ein anderes Mädchen als ihre Tochter untergeschoben worden, und der alte König hat das Geheimnis mit ins Grab genommen. Germondo, König von Schweden, verliebt sich in Alvida; da er aber mit dem Könige von Norwegen in Feindschaft lebt, bittet er seinen Freund Torrismondo, um Alvida zu werben und sie dann ihm abzutreten. Torrismondo willfahrt ihm, wird auf der Rückkehr von der Brautfahrt mit Alvida auf eine einsame Insel verschlagen und bricht seinem Freunde mit ihr die Treue. In seiner Hauptstadt Arana angekommen (hier beginnt die Tragödie), fasst er den Entschluss, Alvida selbst zu heiraten, und seinem Freunde die vermeintliche Schwester zur Frau zu geben. Diese aber ist von ihrer Mutter bei der Geburt Gott geweiht worden, und um ihr Gelübde halten zu können, hat die Mutter auf dem Totbette ihrer Tochter enthüllt, dass sie nicht die Tochter des Königs sei. Germondo kommt in Arana an, um seine Braut Alvida in Empfang zu nehmen. Torrismondo erfährt, dass diese seine Schwester sei. Er gerät in Verzweiflung, schreibt an Germondo, empfiehlt ihm sein Reich und seine

---

(D'Ovidio, *Due Trag. del Cinquecento*, in dessen *Saggi Critici*, p. 276, Anm. 2.)

[1]) Vgl. noch Rosini, *T. Tasso's Opp.*, vol. II, Pref., p. IV, Anm. u. Canello, l. c., p. 230.

[2]) Das Abhängigkeitsverhältnis des *Torrism.* von *Ödipus* untersucht eingehend D'Ovidio, l. c., p. 300ff. — Vgl. ferner Klein, l. c. II, 490ff.; Gaspary, l. c. II, 570f.; Canello, l. c., p. 230. — Vgl. auch noch Cecchi, *To. Tasso* etc. *aus d. Ital. übers. v. Frhr. v. Lebzeltern.* (Cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 52.)

alte Mutter, und tötet sich an der Leiche Alvida's, welche sich aus Gram über Torrismondo's vermeintliche Untreue schon vorher den Tod gegeben hat.[1])

Diese verworrene Handlung geht *an einem Tage* vor sich; denn Germondo kommt laut Meldung des Boten am Mittag in Arana an (II, 1, p. 40):

> Messag. . . „*pria che 'l Sole arrivi*
> *Del lucido Oriente a mezzo il corso,*
> *Sarà* (*sc. Germondo*) *nella famosa e nobil reggia.*"

Dann entwickelt sich natürlich alles sehr schnell. Der Schauplatz ist ein Platz vor der Residenz in Arana, auf dem die Handlung in endlosen Monologen und Erzählungen sich abspielt.

Welches Ansehen diese Tragödie Tasso's genoss, beweist am besten die grosse Zahl der Ausgaben, die noch im 16. Jahrhundert erschienen und die wohl, Guarini's *Pastor Fido*[2]) ausgenommen, von keinem italienischen Drama des 16. Jahrhunderts erreicht wurden. Apostolo Zeno führt aus dem Jahre 1587 allein nicht weniger als sieben verschiedene Drucke an.[3]) Auch in neuerer Zeit findet diese Tragödie noch Bewunderer,[4]) obwohl sie nach Gaspary's Urteil[5]) von geringem Werte ist.

Der *Astianatte* (1589) von Bongianni Gratarolo gehört zu den besseren Renaissancetragödien Italiens, ist aber nur die Umbildung der *Troades* Seneca's, aus welchen Gratarolo zwei Tragödien machte, *Astianatte* und *Polissena.*[6])

---

[1]) Ausführliche Analyse bei Bozzelli, l. c. II, 214 ff. Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 570.

[2]) Siehe darüber Rossi, *Guarini* etc., und Ergänzungen dazu: Stiefel, in: *Litbl. f. g. u. rom. Phil.* 1891, XII, 381.

[3]) *Note al Fontan.*, p. 482.

[4]) Lombardi, *La Trag. Ital.* etc., im *Propug.* XVIII, 212 nennt sie „*un bellissimo drama*". — Emiliani-Giudici, *Lett. Ital.* II. 157 erklärt sie als „*modello della forma tragica che prevalse sulle scene nel cinquecento*".

[5]) l. c. II, 571 f.

[6]) Gaspary, l. c. II, 573. — Ginguené, l. c. VI. 113 f.

Die Tragödie behandelt das tragische Geschick des Astyanax, Hektor's Sohn, der, obwohl noch ein Kind, der Rache Juno's und den Ränken des Odysseus zum Opfer fallen muss.

Die Handlung schliesst sich in den Zeitraum eines natürlichen Tages und spielt am Grabmale Hektor's auf den Trümmern Troja's.

Bei Tasso und Grataroło ist das Streben nach abschreckender Wirkung zurückgetreten. Um so breiter macht sich diese Manie wieder in den Tragödien Decio da Horte's (Orte) und Manfredi's, welche sichtlich unter dem Einflusse der *Orbecche* stehen.

Der Inhalt der *Acripanda* von Decio da Horte ist kurz folgender: Der Schatten der Orselia erzählt uns, dass sie Königin von Ägypten gewesen und von ihrem Gatten Ussimano ermordet worden sei, unter dem Vorgeben, dass sie sich des Ehebruches schuldig gemacht habe, in Wirklichkeit aber, weil er Acripanda habe heiraten wollen. Dieser hat dann sein Vorhaben auch ausgeführt. Das ausgesetzte Kind Orselia's ist durch Fügung der Umstände König von Arabien geworden und liegt nun mit einem Heere vor Memphis, um den Tod seiner Mutter an Ussimano und Acripanda zu rächen, welch letztere er für die Anstifterin des an seiner Mutter begangenen Mordes hält, obwohl sie daran unschuldig ist und erst im III. Akte durch die Amme die näheren Umstände erfährt (Akt I).

Ussimano hat eine letzte Schlacht gewagt und ist besiegt worden. Der König von Arabien bietet ihm Frieden an unter der Bedingung, dass ihm die der Ehe mit Acripanda entsprossenen zwei Kinder als Geiseln überliefert werden. Auf Drängen Acripanda's, die dadurch Ruhe zu finden hofft, willigt Ussimano ein (Akt II und III). Im IV. Akte erscheinen Acripanda die Schatten ihrer Kinder und bald darauf kehrt der mit den Kindern ins feindliche Lager gesandte Diener mit der Nachricht zurück, dass der arabische König die Kinder mit eigener Hand am Opferaltare abgeschlachtet habe, und bringt zugleich ihre verstümmelten Glieder. Zu Beginn des letzten Aktes hören wir, dass

Acripanda die Überreste ihrer Kinder bestattet und sich ins offene Grab gestürzt habe. Die Araber dringen in die Stadt ein. Acripanda's Leiche wird, nach der Erzählung eines Boten, aus dem Grabe gerissen, und durch die Stadt geschleift, die Stadt wird geplündert und verbrannt. Von Ussimano, dem Hauptschuldigen, hören wir nichts mehr, er scheint demnach im Kampfe gefallen zu sein.

An Schrecklichkeit des Inhalts gibt *Acripanda*, wie aus Vorstehendem ersichtlich, ihren Vorgängerinnen, *Dalida* ausgenommen, nichts nach. Die Handlung spielt vor dem Palaste in Memphis, die *Zeiteinheit ist gewahrt*, denn die erzählten Thatsachen können sich wohl innerhalb 24 Stunden zutragen, wenn wir annehmen, dass am Morgen die für Ussimano unglückliche Schlacht geliefert wird und die Einnahme der Stadt und die mit der Plünderung verbundene Schändung der Leiche Acripanda's im Laufe der folgenden Nacht stattfinden. Andeutungen über die Zeit finden sich nirgends.

Trotz aller Scheusslichkeit seines Inhalts, oder vielleicht gerade deswegen, erfreute sich auch dieses Stück, das sprechende Zeugnis eines verirrten Geschmackes, grosser Beliebtheit. [1]) Wie aus dem Datum der Widmung (9. Okt. 1591) hervorgeht, wurde das Stück im Jahre 1591 verfasst. [2])

Was abstossenden Inhalt anlangt, wird *Acripanda* noch übertroffen von der *Semiramis* des Mutio Manfredi, welche wahrscheinlich schon 1586 vollendet war, wie eine Äusserung Patrizi's schliessen lässt, [3]) aber erst 1593 in Druck erschien. [4])

[1]) Ginguené, l. c. VI, 116: «*L'Acripanda ... a joui d'une grande réputation en Italie*», und p. 119: «*On conviendra que pour oser risquer de pareilles horreurs sur un théâtre. il faut compter n'avoir que des cannibales pour spectateurs*». — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 572f.

[2]) Erste Ausgabe nach Allacci, l. c., p. 6, Firenze. 1591; nach Fontanini, l. c., p. 477, Firenze. 1592. 4°; dann Venezia. 1592. 4°, 1598, 8°; ferner *Teatr. Ital. Antic.*, *Vol.* IX.

[3]) Ginguené, l. c. VI, 120ff.

[4]) Die Widmung an den Kardinal *Donno Odoardo* ist vom 1. Mai 1593 datiert. 1. Ausgabe Bergamo. 1593, 4° (die uns vorliegende) (Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 478, und Allacci, l. c., p. 710f.). Nach Riccoboni, *Th. it.* I, 127, und II, 81 wurde sie 1568 schon gedruckt; dies ist aber jedenfalls ein Irrtum.

Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Akt I: Semiramis ist in Liebe zu ihrem Sohne Nino entbrannt und will ihn heiraten. Es werden bereits die Vorbereitungen zum feierlichen Hochzeitsopfer getroffen. Akt II: Nino erfährt von diesem Plane und lässt seiner Mutter sagen, dass er bereits mit Dirce, der Pflegetochter der Semiramis verheiratet sei, sowie dass er vor einem Inceste zurückschrecke. Akt III: Semiramis schwört der Dirce fürchterliche Rache. Äusserlich aber steht sie auf die Vorstellungen ihrer Berater scheinbar von ihrem Vorhaben ab, lässt Nino und Dirce rufen und verzeiht ihnen. Akt IV: Die Versöhnung war aber nur Schein, um Dirce und ihre Kinder an sich zu locken. Ein Bote bringt die Nachricht, dass Semiramis die unglückliche Gemahlin ihres Sohnes nebst den Kindern mit eigener Hand ermordet habe. Nino beschliesst, seine Mutter zu töten. Akt V: Um seine Verzweiflung voll zu machen, teilt ihm Semiramis mit, dass Dirce seine leibliche Schwester gewesen sei, dass er also jahrelang in der Blutschande gelebt habe, vor der er jetzt zurückscheue. Nino ersticht seine Mutter eigenhändig und tötet sich hierauf selbst an den Leichen Dirce's und seiner Kinder. [1])

Alle diese Schrecklichkeiten werden selbstverständlich nur erzählt, infolgedessen ist ein Ortswechsel nicht nötig. Die Tragödie vollzieht sich *innerhalb eines künstlichen Tages*, wie schon aus den Worten des Schattens des durch Semiramis getöteten Mennone hervorgeht (I, 2, p. 3 f.):

> „*Nè gia sperar che pauimento, ò muro*
> *Resti non tinto del tuo sangue, e c'hoggi*
> *Non finisca di te la schiatta, e 'l seme;*
> *Se la speranza ni mi falla e 'l giusto.*“

Von dem Ruhme der *Semiramis* geben 47, der Ausgabe von 1593 angefügte Sonette und andere Gedichte Zeugnis, welche die Tragödie und ihren Verfasser preisen. [2])

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangaben siehe bei Riccoboni, l. c. II. 81 ff., und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 408 ff. — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 573 f.

[2]) In Frankreich wurde dieser Stoff öfter behandelt, z. B. von

Alle bis jetzt besprochenen Tragödien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stützen sich, wie schon die äussere Form zeigt, auf *Seneca*. Pomponio Torelli aber greift in der *Merope* wieder auf die Form der ersten italienischen Tragödie zurück und nimmt sich das griechische Drama zum Muster. Inhaltlich erheben sich Torelli's Tragödien weit über die eben besprochenen Werke. Die zwei berühmtesten unter seinen 5 Tragödien sind die *Merope*, 1589, und *Tancredi*, 1597. Die übrigen, *Galatea, Vittoria* und *Polidoro* sind ohne Bedeutung.

Die Merope-Fabel ist in der Form, die ihr Torelli gegeben hat, kurz folgende:

Polifonte hat den König Cresfonte von Messene getötet und will, um seine Herrschaft zu befestigen, dessen Witwe Merope heiraten. Diese willigt nach 10 jähriger Bedenkzeit, die sie sich ausbedungen hat und die nun abgelaufen ist, scheinbar in die Verheiratung mit dem Vorsatze, Polifonte in der Hochzeitsnacht zu töten. Polifonte fürchtet nun nur mehr Telefonte, den Sohn des ermordeten Königs, der sich unter dem Schutze eines ihm befreundeten Fürsten fern von seiner Vaterstadt aufhält (Akt I und II). Telefonte kommt unerkannt zurück und setzt sich durch eine fingierte Geschichte von dem Tode Telefonte's, den er mit eigener Hand getötet habe, in die Gunst Polifonte's (Akt III). Merope erfährt von der Ankunft des Fremden und der That, deren er sich rühmt, und will den auf dem königlichen Sitze vor dem Palaste eingeschlafenen, vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten. Da sie aber den Tod im Schlafe für zu gut für ihn hält, so weckt sie ihn; es erfolgt das Erkennen zwischen Mutter und Sohn, und beide entwerfen den Plan, den Polifonte sofort zu töten. Dem herzukommenden Polifonte gegenüber stellt sich jedoch Merope sehr erzürnt über den anmassenden Fremdling, der sich auf des Königs Stuhl gesetzt habe, ein Verbrechen, auf dem Todesstrafe stand. Polifonte nimmt ihn als seinen Gastfreund in Schutz. Merope will zur Sühne dafür, dass sie bei-

Gilbert (1646), Desfontaines (1647), Mme de Gomez (1716), Crébillon (1717), Voltaire (1748). — Über spanische Bearbeitungen vgl. Dessoff, in: *Koch's Z. f. vergl. Lit.-Gesch.* 1891, IV, 3f.

nahe einen Gast getötet habe, ein Opfer darbringen (Akt IV). Im V. Akte wird uns nur noch die Katastrophe erzählt. Telefonte hat dem Polifonte beim Opfer den Kopf gespalten. Das Volk nimmt für Polifonte Partei und beruhigt sich erst, nachdem es hört, wer der fremde Mörder ist. Merope hat aber Polifonte geliebt und betrauert ihn nun. [1])

Die Einheiten sind in dieser Tragödie strenge beobachtet und die Handlung fügt sich auch verhältnismässig ungezwungen in den engen Rahmen. „*La Scena è in Messene auanti al Palagio Reale*", wie uns der Dichter selber sagt. Die Handlung beansprucht weniger als einen „künstlichen" Tag. Im I. Akte sagt nämlich Gabria, der Ratgeber des Königs, zu Merope (I, p. 6):

„*Et com' Hespero al dì chiuda le porte*
Vuol (*sc. Polifonte*) *che s'inuochi, & Venere, & Giunone,*
E la Concordia co'l felice nodo."

Die Katastrophe tritt aber noch vor der beabsichtigten Hochzeitsfeier, also vor Abend ein.

Merope ist, trotz aller Mängel, eine der besten Tragödien des 16. Jahrhunderts und jedenfalls die beste Torelli's. [2]) Ginguené tadelt an ihr nur den undezenten Schluss. [3])

---

[1]) Vgl. auch Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 465ff.; Gaspary, l. c. II, 575ff.; Hartmann, *Merope im it. etc. Dram.*, p. 6.

[2]) St.-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.* I, 303 nennt sie «*une restauration de la tragédie d'Euripide*» und spendet ihrem Verfasser (p. 304) noch ein besonderes Lob mit den Worten: «*Plusieurs scènes de la tragédie de Torelli me semblent, j'ose le dire, retrouvées d'Euripide*».

[3]) *Hist. litt.* VI, 112. — Die Merope-Fabel war vor Torelli schon zweimal bearbeitet worden: von Antonio Cavalerino, in seinem *Telesfonte*, Modena. 1582, 4°, und von Giambattista Liviera unter dem Titel: *Cresfonte*, 1583, 8° (nach Ginguené; nach Fontanini (p. 480) erschien die erste Ausgabe erst 1588 in Padua). Diese Tragödie wird auch von Lessing erwähnt, *Hamb. Dram.*, 40. Stück, p. 267f. (cf. Schröter-Thiele, l. c., p. 267, Anm. 4). Über den Ursprung und die spätere Entwicklung der *Merope*-Fabel im Drama haben gehandelt: Wendt, *Die ital. u. frz. Bearbeitungen der Merope-Fabel*, Diss., Jena, 1876; Schloesser, *Zur Geschichte u. Kritik von Gotter's Merope,*

Torelli's *Tancredi*[1]) ist bedeutend schwächer als die *Merope*.

Gismonda, die Tochter Tancredi's, des Fürsten von Salerno, liebt Guiscardo, einen Fremden, der sich im Kriege gegen den König von Sicilien sehr verdient gemacht hat. Sie soll aber nach dem Willen ihres Vaters Guglielmo, den Sohn des Königs von Sicilien, heiraten, der nur unter dieser Bedingung mit Tancredi Frieden schliessen will. Guiscardo ist bei Beginn der Tragödie bereits im Gefängnisse, wohin ihn der über die Liebe seiner Tochter zu ihm erzürnte Vater Gismonda's hat werfen lassen. Alles bestürmt den Fürsten, den hochverdienten und allbeliebten Guiscardo frei zu lassen. Tancredi jedoch gibt falschen Einflüsterungen nach und lässt den Gefangenen heimlich enthaupten. Mittlerweile stellt sich aber heraus, dass Guiscardo und Guglielmo ein und dieselbe Person sind. Dieser hat sich der Liebe Gismonda's versichern wollen und ist zu diesem Zwecke unerkannt in die Stadt gekommen. Der Krieg ist nur zum Scheine geführt worden, um allenfalls die Einwilligung von Gismonda's Vater zu erzwingen. Gismonda vergiftet sich auf die Nachricht von Guiscardo's Tode. Tancredi, von Reue über seine vorschnelle That erfasst, übergibt sein Reich dem Gesandten Ruggieri's, des Vaters Guiscardo's, und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um sein Verbrechen zu sühnen.

Der Stoff fügt sich nur schwer in die Fesseln der Einheiten, die aber gleichwohl, äusserlich wenigstens, gewahrt

Lpz., 1890; G. Hartmann, *Merope im italienischen und französischen Drama*. 1892 (vgl. darüber: *Z. f. frz. Spr.* XV, 40; Koch's *Z. f. vergl. Litt.-Gesch.* 1893, VI, 419ff.; *Fr.-Gall.* 1894, p. 146; *Neuphil. Centralbl.* 1894, p. 19; *Herr. Arch.* 1896, p. 222ff.; *Giorn. stor.* 1897, XXII, (Rass. bibl.)); Teichmann, *Merope im ital. u. frz. Drama*, Pro.. 1896. — Vgl. auch noch Lessing, *Hamb. Dram.*, 40. St., p. 266f.; St.-Marc Giardin, *Cours de Litt.* I, 302ff.; Mézières, *Introd. à la Dram. de Hamb.*, XVff.

[1]) Der *Tancredi* erschien im Druck zuerst 1597, dann mit der *Merope* zusammen 1598 (Allacci, l. c., p. 751 u. Fontanini, l. c., p. 480), später zusammen mit *Merope*, *Galatea*, *Vittoria* u. *Polidoro*, Parma. 1605, 8° (3. Ausg.). Letztere Ausgabe liegt uns vor.

sind.[1]) Der *Ort* ist ein *Platz vor dem Palaste*, wie aus Akt II, Sc. III ersichtlich ist (p. 34):

„ . . . . *o figlia sola*
Tu stai fuor di palazzo.“

Als *Zeit der Handlung* ist *ein Tag* anzunehmen.

Die Fabel ist der ersten Novelle des vierten Tages von Boccaccio's *Decamerone* entnommen und hatte, ebenso wie *Merope*, schon vor Torelli zwei Bearbeitungen gefunden, die Torelli selbst in der Widmung seines Stückes an den Herzog von Urbino (dat. 15. Nov. 1597) erwähnt.[2]) Die erste ist eine Tragödie in Versen, mit Akteinteilung, von Girolamo Razzi,[3]) die zweite von dem Conte di Camerano.[4])

Damit soll die Reihe der hier zu besprechenden Tragödien des 16. Jahrhunderts geschlossen werden. Es bliebe zwar noch manches, zu seiner Zeit berühmte Stück zu erwähnen übrig, aber abgesehen davon, dass einige, wie die Tragödien Ingegneri's, dem Verfasser nicht zugänglich waren, ist aus den oben besprochenen zur Genüge ersichtlich, wie die Einheiten in der Praxis gehandhabt wurden.

Die *Einheit der Handlung ist durchweg streng gewahrt.* Nur

---

[1]) Bilancini, l. c., p. 169: „*Il Torelli . . . ha plasmato anche questa su quello stampo con stretta osservanza delle unità e quindi, per la necessità del condensamento dei fatti in un sol luogo ed in un tempo restrettissimo, ha trasportato l'azione per la massima parte fuori della scena*“. Was aber Bilancini hier an Torelli tadelt, ist der Grundfehler aller Renaissancetragödien, und tritt im *Tancredi* nicht mehr hervor, als in den Schauertragödien Dolce's, Groto's, Decio's etc.

[2]) *Tancredi, Widm.*, p. 2.

[3]) Betitelt: *Gismonda*, Firenze, 1569, 8°.

[4]) *Il Tancredi, Trag. di* Ottaviano Asinari, Conte di Camerano, Bergamo, 1588, 4°. Über diese und andere italienische Bearbeitungen dieses Stoffes siehe Fontanini, l. c., p. 480f. — Vgl. auch noch Zupitza, *Die mittelengl. Bearbeitungen der Erzähl. Boccaccio's von Ghismonda und Guiscardo*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr. f. Kult. der Renaiss.* 1886, I; Deschanel, *Le théâtre de Voltaire;* Sherwood, *Die neuengl. Bearbeit. der Erzähl. Boccaccio's v. Ghism. u. Guisc.*, Diss., Berl. 1892; Varnhagen, in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1892, XIII, 412ff. — Ferner noch *Herr. Arch.* LXXXIV, 52.

Giraldi bringt in seinen *Antivalomeni* eine Doppelhandlung zur Durchführung, wobei allerdings das Geschick Emonio's stark in den Vordergrund tritt. Die Dichter beschränken unter dem Drucke der Zeit- und Ortseinheit die Handlung oft nur zu sehr, sodass häufig nur frostige Erzählungen und langweilige Monologe übrig bleiben. [1])

Die *Einheit der Zeit* wurde von Anfang an, ebenso wie die der Handlung, als feststehendes Gesetz betrachtet. So sehr aber auch die Dichter von der Notwendigkeit dieser Einheit überzeugt waren, [2]) so fiel es ihnen doch nicht ein, sich auf den Standpunkt der Mehrzahl der Aristoteles-Ausleger oder des Scaliger zu stellen, und als äussersten Termin einen künstlichen Tag, oder gar eine noch kürzere Zeit anzunehmen. Wenn der Stoff es erforderte, trugen sie kein Bedenken, im Verlaufe des Stückes eine Nacht vergehen zu lassen. Schon Rucellai hatte die Handlung seiner *Rosmunda* über einen natürlichen Tag oder vielleicht noch etwas mehr ausgedehnt. Giraldi und Groto erlaubten sich noch grössere Freiheiten, indem sie der Handlung, wenn nötig, die Dauer von 2 Tagen und sogar darüber gaben; allerdings hielten sie es für notwendig, sich wegen dieser Überschreitung der gewöhnlichen Zeit zu entschuldigen. Doch blieben die späteren Tragiker vielfach wieder innerhalb der Grenzen eines künstlichen Tages. Allerdings kann man, was Lessing von Voltaire in Bezug auf dessen *Merope* sagt, mit fast noch grösserer Berechtigung auf die italienischen Dramatiker anwenden: „Die Worte dieser Regel (i. e. von der Zeiteinheit) haben sie erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was sie an einem Tage thun lassen, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun.“ [3])

---

[1]) Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 278 f.: "*The natural course of the action was cut short, and the inner consistency of character violated . . . The external rule was thus observed, but at the cost of that inward logic of character and events, which is prescribed by the Poetics*".

[2]) Über Ag. Ricchi's Widerspruch ist oben, p. 59 f. das Nötige gesagt worden.

[3]) *Hamb. Dram.*, 45. St., p. 294.

Übrigens finden wir oft auch nicht die geringste Andeutung darüber, ob nicht in der Zeit zwischen den einzelnen Akten vielleicht eine längere Pause, etwa eine Nacht liegt; mit einem Worte, die Zeit ist häufig ebenso unbestimmt gelassen, wie der Ort.

Wenn wir davon absehen, dass in vielen Fällen von einem genau fixierten Orte keine Rede ist, so wird die *Ortseinheit* nächst der Einheit der Handlung am strengsten beobachtet. In den ersten Tragödien ist sie allerdings noch verletzt; Trissino und Rucellai scheinen sie noch nicht für unumgänglich notwendig gehalten zu haben. Giraldi verletzt sie nur einmal und auch Groto beobachtet sie in der *Hadriana* nicht ganz streng. In den übrigen uns bekannten Tragödien der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist sie jedoch durchweg gewahrt. Dass man aber diese, in der Theorie erst sehr spät geforderte Einheit so strikte wahrte, hatte, wie schon erwähnt, seinen Grund wohl in den Theaterverhältnissen der Zeit. Die technischen Schwierigkeiten, die ein Scenenwechsel bot,[1]) hielten den Dichter, der auf die Aufführung seines Stückes rechnete, in den meisten Fällen von einem Ortswechsel ab. Dazu kam noch das Beispiel der Alten; mochte der Dichter sich mehr an Seneca oder mehr an die griechischen Tragiker halten, in allen Fällen beachtete er nur die Form und sah dabei, dass die Handlung sich in der Regel in ununterbrochener Folge an einem Orte abspielte, Grund genug für ihn, die Einheiten der Zeit und des Ortes zu beobachten.

Um die Unwahrscheinlichkeiten, die daraus entstanden, dass die geheimsten Beratungen und Herzensergüsse an einem öffentlichen Platze erfolgten, kümmerten sich die Dichter nicht.

Die *Einheit der Handlung*, die für die Griechen wenigstens die erste Forderung gewesen war, ergab sich für die Renaissance-Dramatiker als Folge der Zeit- und Ortseinheit von selbst.

Dazu kam schliesslich noch die Festlegung dieser Regeln,

---

[1]) Siehe oben, p. 120.

mit Ausnahme der Ortseinheit, durch die Poetik des Aristoteles und damit war dem Dichter jede Möglichkeit genommen, seiner Inspiration freien Lauf zu lassen, ohne sich scharfer Kritik auszusetzen.

In der beständigen Scheu vor einem Verstosse gegen diese geheiligten Regeln entstanden nun jene Machwerke, welche das Gemüt des Volkes kalt liessen und deren Bestreben dahin ging, was ihnen an Originalität und innerem Leben fehlte, zu ersetzen durch Berichte von ausgesuchten Freveltbaten und unmöglichen Scheusslichkeiten. Mit ganz wenigen Ausnahmen waren und blieben sie steife Schulübungen von Gelehrten, die schon darum auf den Nationalcharakter keinen Einfluss gewannen und so von Anfang an der Lebensfähigkeit beraubt waren.[1]) Quadrio, ein warmer Verteidiger der Regeln, urteilt über die italienische Tragödie des 16. Jahrhunderts also: „*Tutte queste Tragedie furono talmente racchiuse entro le regole prescritte, che si può dir che gli Autori vi abbiano troppo scrupolosamente seguiti i precetti dell'Arte, e abbiano troppo letteralmente gli Originali greci imitati. Così è avvenuto, che le Tragedie Italiane composte tra il Secolo XV, e il Secolo XVII sieno ad alcuni parute troppo crudeli e non sieno piaciute.*“ [2])

Damit ist die klassische Tragödie des 16. Jahrhunderts

---

[1]) Riccoboni, ein begeisterter Verehrer der italienischen Tragödie, klagt folgendermassen (*Théat. it.* I, 260): «*Le Peuple grossier, qui surtout en Italie fait le succès des Spectacles, n'étant pas fort sensible à cette sorte de plaisir, la Tragedie tomba bientôt, et fut réduite à ne paroître que dans les Fêtes, qui se donnaient à l'occasion du mariage, ou de la naissance de quelque Prince*».

[2]) l. c. III, 58. — Die Stelle lautet genau so bei Riccoboni, l. c. I, 36, von dem sie Quadrio offenbar abgeschrieben hat. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 213: „*Le regole aristoteliche da essi poste in opera non poteano contribuir da sè sole ad assicurar loro il convenevole successo; perchè siccome non è difetto l'infrangerle, quando lo scopo è ottenuto per altre vie, non è pur merito l'osservarle, quando a sostener gli effetti dell' azione rappresentata non vi ha nè rapidità di movimenti, nè altezza di caratteri, nè varietà di contrasti, nè vivezza di espressione. Di quest' ultimo pregio mancano segnatamente tutti, e se le più belle situazioni rimangono in alcuni compresse per la squallidezza del dire, sono bruttate in altri per qualche cosa di peggio . . .*“

in Italien aus dem Munde eines Anhängers der Regeln selbst gerichtet.[1])

Wenn wir nun am Schlusse unserer Betrachtungen über die Einheiten angelangt, noch einen kurzen Rückblick auf die gesamte Entwicklung dieser Regeln werfen, so sehen wir, dass sie mit der Nachahmung der griechischen und römischen Tragödie aus dieser als Gesetze herübergenommen wurden. Der zunehmende Einfluss der Poetik befestigte diese Gesetze immer mehr. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die *drei Einheiten* in der Praxis bereits befolgt. In der Theorie waren jedoch erst die Einheiten der *Handlung* und der *Zeit* festgelegt. Bezüglich der letzteren gingen die Ansichten auseinander: Die Kommentatoren, gestützt auf den Wortlaut des Aristoteles, strebten nach einer möglichsten Verengerung der Zeitgrenze; da aber dieses Streben mit den Anschauungen und Bedürfnissen der Dichter in Widerspruch stand, so gewannen die Kommentatoren auf die endgültige Gestaltung dieser Einheit keinen entscheidenden Einfluss. Denn die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Kunsttheoretiker, welche den Wortlaut der Poetik und die Praxis der griechischen Dichter mit den Anforderungen der modernen Bühnentechnik in Einklang zu bringen suchten, hielten nach wie vor im Prinzipe am 24stündigen Tage fest. Desgleichen galt auch für die Dichter der natürliche Tag als Grenze, bis zu welcher man die Handlung mit Fug und Recht und ohne Tadel fürchten zu müssen, ausdehnen konnte, wenn sie auch in den meisten Fällen in einen kürzeren Zeitraum zusammengedrängt wurde.

Nachdem gegen Schluss des Jahrhunderts die in der Praxis schon längst geübte Ortseinheit auch in der Theorie zum Ausdruck gekommen war, standen *die drei Einheiten* in Theorie und Praxis schon in der gleichen Form fest, in der sie im nächsten Jahrhunderte in Frankreich erst nach langem

---

[1]) Wie in der Tragödie, so herrschten auch in der Komödie und in der Pastorale die Regeln von den Einheiten, nahezu unumschränkt. Wenn trotzdem in diesen beiden Dichtungsarten Besseres geleistet wurde, so beweist das nur, dass sie dem italienischen Nationalcharakter mehr zusagten, als die Tragödie. (Vgl. darüber De Amicis, *Della Imitazione Classica* etc.).

und heftigem Kampfe zur Geltung gelangten. Von Frankreich aus traten sie dann ihren Siegeslauf über Europa an und machten unter den Meisterhänden eines Corneille und Racine und mit Hilfe verschiedener glücklicher Umstände die französische Tragödie zum vielbewunderten Vorbilde, während die, aus denselben Quellen hervorgegangene und dieselben Regeln befolgende italienische Tragödie, der jedoch das richtige Genie fehlte, das sie auf die Höhe gebracht hätte, einer nicht unverdienten Vergessenheit anheim fiel.

Anhang.

Citate.

Aristotelis *Poetica*, ed. Ritter, Colon., 1839.

Cap. VIII, 1, p. 18 f. *Μῦθος δ'ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ. πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει* (*ἑνὶ* Gottfried Hermann) *συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν. οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.*

— — — — — — — — — — — — — —

VIII, 4. *χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.*

Fabula autem est una, non ut nonnulli opinantur, si circa unum aliquem versatur: multa enim et infinita genere contingunt, ex quorum nonnullis nihil est unum. sic etiam actiones unius cuiusdam multae sunt, ex quibus una nulla fit actio.

— — — — — — — — — — — — — —

oportet igitur, quemadmodum etiam in aliis artibus una imitatio unius rei est, sic etiam fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et huius totius, partesque factorum ita coniunctas esse, ut translata aliqua parte vel sublata totum quoque differatur moveaturque: nam quod additum aut non additum nihil reddit notabile, ne pars quidem totius est.

Cap. V, 4, p. 11. *ἡ μὲν γὰρ* (sc. *τραγῳδία*) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν,*

ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

etenim haec (sc. tragœdia) quam maxime studet intra unum solis circuitum versari vel paulum excedere, epopœia autem temporis definitionem non admittit, et hoc differt. quamquam primo æque in tragœdiis hoc faciebant, atque in carminibus epicis.

Averrois *Paraphrasis in Librvm Poeticae Aristotelis, Jacob Mantino Hispano Hebraeo, medico interprete*, in: *Aristot. Stag. Topic. .... Libri, Prim. Vol. Pars* III. Venetiis. MDLXXIIII. 8⁰.

Die in Klammern stehenden Zahlen beziehen sich auf den Neudruck Heidenhain's, in: *Jahrbücher für class. Phil., Supplem. Bd.* XVII.

fol. 221 a_{α} (362). Oportet ergo ipsum carmen habere principium medium & finem, & vt vnaquaeque harum partium sit magnitudine media: oportetque totum compositum ex eis esse magnitudinis terminatæ, non cuiusuis magnitudinis contigerit. Nam pulchritudo compositi (seu bonitas) ex duobus quidem oritur: alterum est ipse ordo: alterum vero magnitudo .... si carmen perbreue fuerit, non poterit perficere partes laudis. & si in longum protrahatur, non poterunt eius partes seruari, memoriáque teneri: ita vt posterioribus partibus iam auditis, priores sint obliuioni traditae . . .

fol. 221 a_{β} (363). Quod maxime etiam delectat in constitutione carminis Poesis, est ne enarratio multarum rerum, quae vni rei determinatae accidunt, de qua poema quæritur, in longum protrahatur.

fol. 221 b_{α} (364). Sic igitur oportet vnius unam esse imitationem, vnumque propositum: & ut eius partes habeant terminatam definitionem habeant'que principium, medium & finem: sitque ipsum medium praestantius illis.

fol. 228 a_{α} (380). Narrat autem Aristoteles differentiam quae est inter Tragoediam & alia genera Epopœiae. Totum tamen hoc est proprium ipsis Grecis & non reperitur apud nos simile.

fol. 228 b_{α} (381). Haec inquam est summa eorum, quae

intelligere potuimus de sententijs, quas Aristoteles attulit in hoc libro circa orationes communes cunctis generibus Poeticae facultatis ac proprias Tragoediae, id est communes omnibus vel pluribus earum. Reliquum vero, quod dixit in hoc libro de differentijs quae insunt reliquis generibus poesis, apud Grecos, ac ipsi Tragœdiae, est quidem eis proprium.

fol. 228 b β (382). Tu autem facile cognoscas ex his, quae hic scripsimus, quod id, quod considerauerunt nostri Arabes de regulis poeticis respectu eorum quæ Aristoteles scripsit in hoc libro, & in libro Rhetoricorum, est quid minimum, vt dixit Alfarabius.

Paccius, Alexander, *Aristotelis Poetica in Latinvm Conuersa.* Venetijs. 1536. 8°.

fol. 4 α. nequeo mirari satis, hanc doctrinæ partem tam negligenter habitam hactenus fuisse. Nam quòd Auerrois super hac commentatio reperiatur, planè nihil est, cum nihil ad rem afferat, propterea quòd parum intellectum esset ab ijs qui in Arabam linguam hoc opus uerterunt. Nihil etiam est quod à Georgio Valla conuersum in latinum habeatur. id quod satis per se apparet. Utcunque uerò, multis (ut diximus) portentis scatet. Quapropter habitis iam tribus uetustis admodum exemplaribus, uno praesertim ex uaticana bibliotheca, monstris illis omnibus bellum indicere, planeque manum cum eis conserere non sum ueritus.

fol. 9 α. hoc differt . . . quoniam Tragœdiæ quidem intra unius potissimum solis, uel paulo plus minúsue periodum actio est: quandoquidem Epopeia temporis spatio non urgetur.

Francisci Robortelli Vtinensis *in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes.* Florentiae. 1548. fol.

Ad Lectorem:

Vnus Auerroës paucula quædam scripsit, quae ego neque magnopere laudare, neque reprehendere satis possum; sunt enim perperàm in Latinum uersa; & Aristotelis obscura loca non illustrant. Bis fuit liber hic in latinum conuersus à Georgio Valla primum viro docto, & bene perito totius antiqui-

tatis. Verum ei contigit, quod glaciem perambulantibus contingere solet; locorum lubricitate saepe lapsus est. Subleuauit hominem aliquando Alexander Paccius, qui rursus latinum fecit librum hunc. Sed & ille, dum lapsum subleuat, saepè labitur... Neque ego is sum qui polliceri audeam me nunquàm lapsum.

fol. 80. . . . fabula dicitur vna, composita quidem ex pluribus actionibus, sed tendentibus ad eundem finem, atque inter se ita quadrantibus, vt vna ex pluribus fiat.

Die Stelle über die Zeiteinheit ist abgedruckt bei Otto, *Silvanire*, Anhang, p. CIII.

4. Segni, Bernardo, *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco.* Firenze. 1549. 4°.

Cap. III. Della differenza del Poema Heroico, et Tragico.

p. 289 . . . & anchora è differente per la lunghezza. Conciosia che il Tragico finisca l'impresa sua sotto vn'circuito di sole, ò poco più. Et l'Heroico la faccia senza tempo determinato. Et certamente da prima fu vsata la medesima libertà del tempo nell'vno, & nell'altro Poema . . .

p. 290. Di più ci è la differenza nel tempo, doue l'vno fa l'imitatione in tempo di molti anni; & l'altro in tempo d'un sol'giorno, ò poco più. *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIIII*, perchè le materie, che si conducono nelle Tragedie, & anchora nelle Commedie, molteuolte sono di tal'sorte, che piutosto di notte che di giorno sta bene il farle; come sono gli adulterij, le morti, et simili. Nè qui ci perturbi il dire, che la notte sia tempo di riposo; conciosia che gli intemperati, et gli ingiusti usin' le cose nel modo contrario à quello, che la natura l'ha ordinate: & anchora perchè e'non è disconueneuole vna sola notte, per condurr'vna impresa, & vna sua uoglia, lo star'senza riposarsi . . .

Madius, Vincentius Brixianus et Lombardus, Bartholomæus Veronensis, *In Aristotelis librum de Poetica communes Explicationes. Madii vero in eundem librum propriae Annotationes.* Venetijs. 1550. fol.

fol. 93. quam etsi Philosophus tempore indeterminatum

esse dicit (sc. Poema epicum), id tamen sano modo intelligendum est. si enim quam imitatur actionem, finita (vt infra docebit) esse debet, tempus quoque determinatum sit oportet. uerùm Philosophus Epopœiae tempus indeterminatum esse dicit, quoniam amplam admodum latitudinem habet.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta.* Vienna. 1570. 4°.

fol. 95 b. . . . quantunque non sia precisamente diterminata la certezza del tempo, nel quale si debba essere dato fine alla tragedia, si come è diterminato quel tempo, oltre il quale il fine non dee passare in guisa che non fa mestiere d'horiuolo, non dimmeno non è che simile grandezza non sottogiaccia all'arte, & che coloro, liquali la sprezzano allungando la tragedia oltre alle dodici hore non pecchino, & non sieno da biasimare si come non è da lodare Plauto che in alcuna fauola delle sue comedie s'è disteso oltra il predetto confine. Si come dall'altra parte *sono da biasimare coloro che ristringono la grandezza legittima della fauola,* & le danno prima fine che non bisogna non tirandola oltre ad un brieue termine, come sarebbe quello di due hore o piu.

fol. 98 b. Hora cio che ragiona Aristotele in questa particella della singolarita della fauola & per conseguente della singolarita dell'attione è da essere considerato & inteso sanamente. Percio che noi trouiamo (sic!) in ogni tragedia & comedia bene ordinata & atta a rendere maggiore diletto *non vna attione sola ma due,* le quali alcuna volta non paiono hauere tutta quella dipendenza l'vna dell'altra secondo necessita o verisimilitudine, che potrebbono hauere & per auentura si potrebbe rappresentare ciascuna di loro seperatamente. Egli è uero che l'vna dell'attioni pare principale, & l'altra accessoria & pare che l'accessoria serua alla principale in rendere la felicita o la miseria maggiore.

fol. 99 a (101). Ma non per tanto Aristotele qui & altroue ostinatamente commanda che l'attione riempiente la fauola sia vna & d'vna persona sola, & se pure sono piu attioni che l'vna dipenda dall'altra, ne dicio (sic!) adduce ra-

gione o proua niuna se non l'essempio de poeti tragici, & d'Homero, che si sono attenuti alla singolarita dell' attione d'vna personna (sic!) in comporre la fauola, ma egli si poteua bene a uedere, che nella tragedia & nella comedia la fauola contiene vna attione sola o due, lequali per dipendenza possono essere reputate vna, & piu tosto d'vna persona che d'vna gente, non perche la fauola non sia atta a contenere piu attioni, ma perche lo spatio del tempo al piu di dodici hore nel quale si rappresenta l'attione & *la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'attione,* non permettono moltitudine d'attioni o pure attione d'vna gente, anzi bene spesso non permettono tutta vna attione intera se l'attione è alquanto lunga. Et questa è la ragione principale & necessaria perche la fauola della tragedia & della comedia dee esser vna cio è contenere vna attione sola d'vna persona o due stimate vna per la dipendenza.

8. Piccolomini, Alessandro, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele.* Vinezia. 1575. 4°.

p. 180 f. L'vna, & la più importante (sc. ragione [für die Einteilung in Akte]) si può stimare, che fusse, che douendo il tempo, che hà d'abbracciare l'attione, la quale hà da imitar la fauola, non passar in lunghezza lo spatio d'vn diurno sopra l'horizonte, camin del Sole, come vedremo sarebbe stato necessario, se non si fusse trouata la distintion degli atti, che per saluar la somiglianza, che hà da esser trà la cosa imitata, & l'imitatione, fusse durata la rappresentatione per tutto il detto spatio di tempo dal sorger' al cader del Sole: cosa in uero di tanto incommodo agli spettatori, che per non hauer' à star si lungo tempo occupati in quello spettacolo, non si sarebber curati di ritrouaruisi. Onde accioche insiememente si saluasse la verisomiglianza, & si riparasse à questo incommodo, & à questo tedio; destinarono quei poeti il tempo di tre, o quattro hore alla rappresentatione: & ordinarono che quattro volte si posassero, & restasser dentro gli histrioni per alquanto spatio di tempo; accioche gli spettatori potesser' immaginarsi, che alcune cose fusser fatte dagli histrioni; mentre che non appari-

uano in scena; le quali troppo lungamente sarebber durate, se attualmente si fusser tutte fatte, & negotiate in scena.

p. 380. Voglion'alcuni Spositori in lingua nostra, che il termin della tragedia in rappresentarsi sia vguale al tempo, che può importare l'attione stessa, di cui la tragedia è imitatione: posciache tanto spatio di tempo si consuma (dicon' essi) in far vedere rappresentatiuamente nella tragedia vn 'attione; quanto si consumerebbe nell' auuenimento di quella. Questo lor' opinione non hò io per sicura; nè la ragion parimente, ch'assegnan d'essa; conciosacosache l'attione debbi contener, secondo il parer d'Aristotele, tanto spatio, che o non passi, o di poco passi vn diurno corso del Sole sopra la terra com' à dir, dodici, o tredici hore, o simile, *secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si prende, & non doue la fauola si recita, & si rappresenta,* come voglion' alcuni, ma senza ragion' alcuna. Et tale spatio alla rappresentatione è di souerchio: posciache troppo incommodo recherebbe agli Spettatori. Et per questo si son trouate le distintioni degli Atti, & le interpositioni trà atti, & atti; accioche immaginar si possa ch' in tali interualli trapassi maggiore spatio di tempo, che non passa . . .

p. 381. Dall' esser proprio dell' Epopeia l'imitar per modo, non di rappresentatione, com' è della tragedia, ma per modo di narratione, & di raccontamento; le risultano due gran commodità, di cui è priuata la tragedia, l'vna è di poter la sua fauola abbracciare, non solo lo spatio d'vn solar diurno mouimento, come fà la tragedia; ma di molti giorni, di mesi, & d'anni. L'altra è di poter raccontar le cose fatte in vno stesso tempo in diuersi luoghi, & appartenenti alla primaria attione, come si vede in Virgilio . . . il che non si può far nella tragedia: posciache, hauendosi in essa a rappresentar con l'attione le attioni; certe cosa è, che più attioni rappresentar con attion non si possono in vno stesso tempo; come con passar dall' vna all' altra si può far nell' Epopeia.

9. Riccobonus, *Poetica Aristotelis Latine Conuersa.* Patavii. 1587. 4°.

p. 26 f., III. De Conuenientia et differentia inter Tragœdiam & Epopœiam.

Differunt vero . . . quia illa sit tempore indefinita: hæc res gestas vnico Solis ambitu, vel paullo longiore spatio exprimere videatur. Nam, tametsi ipsa Epopœia continere actionem definitam debet, habentem principium, medium, & finem, vt inferius apparebit: tamen dicitur, tempore indefinita, id est, amplam admodum magnitudinem habens, præsertim vero, si cum Tragœdia, & Comœdia vno solis ambitu comprehensis, vel paullisper uariantibus conferatur.

Ars Comica.

p. 149. Etenim in Comœdia non tota aliqua actio videtur representari, sed illa tantum pars, quae est unius diei.

p. 150. Debet (sc. fabula) congruentem magnitudinem habere, vt nec perexigua, nec permagna sit, sed ad eius temporis prospectum accommodata, quod spectatorum commodum fert: popularis enim commodi ratio habenda est: populus vero aliquot post horas de Theatro discedere necesse habet. Itaque Comicæ fabulæ tempus idoneum censendum est, non vnius, aut duarum horarum, ne populus ad tam exiguum temporis spatium congregatur, nec quod vnum solis ambitum longe praetereat, ne populo impedimentum afferatur, & illud Plautinum quadret.

Lumbi sedendo, oculi spectando dolent:

Sed quod vnico solis circuitu comprehendatur vel paullisper variet.

Debet esse vna: tametsi enim duæ quandòque actiones exprimi videntur, vt in Andria Terentij actio Pamphili amantis Glycerim, & altera Charini amantis Philumenam: tamen vna est præcipua, altera aduenticia, & episodij loco adiecta. Temporis autem breuitas & loci angustia nec in Tragœdia nec in Comœdia multitudinem admittit actionum. Praeterquàm quòd etiam sola pulchritudinis ratio vnam postulat actionem, vt in ipsa quoque Epopœia.

Caroli Verardi Caesenatis Cubicularij Pontificij *in historiam Beticam ad R. P. Raphaelem Riarium. S. Georgij Diaconum Cardinalem.* s. l. s. a. 8°.

Praefatio, p. 2.

Nach einer kurzen Schilderung der anlässlich der Nachricht von

der Eroberung Granadas abgehaltenen Siegesfeier und Volksbelustigung fährt der Verfasser fort:

Itaque ego tantorum vestigia secutus quo et ipse pro virili parte interiora animi mei gaudia quo pacto possem: cunctis aperirem et simul nostrorum temporum felicitati quodam modo gratularer: vnius duntaxat diei quo videlicet Urbs Granata Baudelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum historiamque interlocutoribus personisque ita contexui: atque distinxi: vt totam rem ita vti gesta est: posset Populus Romanus non solum auribus percipere: verum etiam oculis intueri . . .

Prologus.

p. 5.

Apporto non Plauti aut Neuij comedias:
Quas esse fictas scitis omnes fabulas.
At nouam vobis veramque fero historiam:
Per quam licebit nosse: vt summi principes
Fernandus & coniunx domuerunt Beticam
Regnique Granatam caput: & finitimis
Terrorem populis adiecere Imperio.
Quod fabulis si in fictis tantam capere
Soletis pleno voluptatem pectore:
Quid quesores vbi narratur verissima
Cognitioneque digna vos facere addecet:
Presertim cum vlla hic tyrannorum scelera
Non sitis audituri: aut fastus regios:
Intolerandam vel bonis superbiam:
Que sepe describi solent tragedijs.
Neque audientur lenonum hic periuria:
Seruorum techne: aut meretricum blandicie
Auara non vsquam lena hic inducitur:
Milesue gloriosus: aut sicophanta impudens:
Edaxue parasitus: vel matrona impotens:
Paterue durus: aut amator cupidus:
Et reliqua: que in Graijs nostrisque comicis
Spectata prebent voluptatem plurimam.
Verum pudica honestaque hic sunt omnia:

Summoque cuncta perfecta consilio
Virtute semper duce: fortuna comite:
Fides bonique mores & probitas vigent:
Nullus superbie: nullus auaritiæ est
Locus relictus: aut fedis amoribus.
Vos itaque virtutem qui facitis maxumi
Fauere nostre decet huic historie:
Animumque summo aduortere cum silentio.

p. 6. Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragœdie.
Agenda nempe est historia non fabula.
Adeste iam equis animis: & pernoscite
Maurorum Rex en qui foros egreditur
Suis consultoribus: sibi quid velit.

Agostino Ricchi da Lvcca, *Comedia, Intitolata I tre Tiranni, Recitata in Bologna a N. Signore, et a Cesare, Il giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maestà.* Vinezia. 1533. 8⁰.

Prolog des Merkur.

p. 8. gliè (sc. all' autore) piacciuto scostarsi cosi alquanto
dal modo e da l'usanze de gli Antichi,
Che doue han sempre usato essi, che il caso,
et tutto quel che pongono in Comedie
possa essere in un tempo, o in un di solo;
Questi hora uuol che la presente Scena
(sicondo che richiede la sua fauola)
serui a piu giorni, et notti, in fine a uno anno.
Et benche si potesse aperto dire
che gli è cosi piaciuto, ha pure in uero
qualche ragione in se: perche si come
si uiue hor con la uita dal di d'hoggi,
et non di quegli che furono già un tempo,
Et son uarij i costumi; pare honesto,
Con questi le Poesie, le Prose, i Versi
li Stili, e l'uso anchor del recitare
sicondo i tempi, si mutino, e innouino.

Anonym., *Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo.* 1543.
(Sperone Speroni, *Opp.* Venezia. 1740. vol. IV.)

p. 109. Aristotile non gli (all'autore) vieta, che lasci alquanto le leggi dell'arte, per trarne fine più maraviglioso, più magnifico, e più onorato: come egli anco concede, che non si potendo ispedire in un giorno il successo della favola, ne' tochi di due: il che fece Terenzio nella sua Eautontimorumenon, e forsi Plauto negli Captivi; quantunque essi fussero comici, e non tragici, e non portassero le loro materie tanto seco del difficile, quanto fanno le tragice. Ma è d'avvertire, che questa licenza data da Aristotile circa al partirsi alquanto dall'arte in qualche cosa, non faccia quell' effetto ne' poco giudiciosi poeti, che fanno le licenzie de' medici negli appetitosi e poco regolati infermi; i quali avuto un poco di licenza dal medico circa qualche cosuccia, tanta se ne pigliano, che o più gravemente infermano, o se ne muojono.

Gio. Battista Giraldi Cinthio, *Le Tragedie.* Venetia. 1583. 2 vols. 8°.

Altile, vol. I.

Prologo.

p. 7. Certa cosa è, che quanto è qui produtto
Si genera, e corrompe, e muta, & varia,
O' tutto, o in parte. Et ch' è l'huomo nel Mondo
Di libero uolere, e ch' è in suo arbitrio,
Oue meglio gli par piegar la mente
E perciò crede hora il Poeta nostro,
Che sì ferme non sian le leggi poste
A le Tragedie, che non gli sia dato
Vscir fuor del prescritto in qualche parte.
Per vbidire à chi comandar puote,
E seruire à l'età, à gli Spettatori,
E à la materia, non più tocca inanzi
O' da Poeta antico, ò da moderno.
Et egli tien per cosa più che certa,
Che s'hora fusser quì i Poeti antichi
Cercherian sodisfare à questi tempi,

A Spettatori, à la materia noua,
E che sia ver, che varian queste leggi,
Vedesi che più volte i Greci istessi
Si sono da i primi ordini partiti
Et i Romani, anchor c'hauesser presi
Il modo di componerle da Greci
Lasciare à dietro le vestigia Greche,
p. 8. E si diero à comporle, come l'vso
De i fatti lor, de i lor tempi chiedeua.
Come chiaro hà mostrato il Venusino.
Dunque hà voluto hora il Poeta nostro
In questa noua fauola seruirsi
Di quel, che l'vso, e l'età nostra chiede,
(Quanto però diceuole gli è parso)
Per sodisfare à chi sodisfar deue.

Didone, vol. I.

Epilogo.

p. 155. Et se forse in qualche parte, mi son partito dalle regole, che dà Aristotile, per conformarmi co' costumi de'tempi nostri, l'ho io fatto coll' essempio degli antichi, perche si uede, che altrimente diede il principio alle sue fauole Euripide che Sophocle, & con altro modo disposero le loro fauole i Romani, come poco hà dicemo, che i Greci. Et oltre à ciò lo mi ha concesso il medesimo Aristotile. Il quale non uieta punto, quando ciò richiede, ò luogo, ò tempo, ò la qualità delle cose, che sono in maneggio, il partirci alquanto da quell'arte, ch'egli ha ridotta sotto i precetti, che dati ci hà.

p. 152. Et la oppositione, che fa costui (sc. Bartholomeo Caualcanti, gegen dessen Angriffe der Epilog gerichtet ist), che non è verisimile, che facciano raginare nel publico i Re delle cose, ch'essi vanno da se soli, fra se discorrendo, e tanto sciocca, ch'io arrosisco a rispondergli veramente: se questa sua oppositione valesse, non bisognarebbe anche introdurre nella scena, ragionamenti de Re, nè di Reine, co' segretari loro, & co'loro consiglieri, & con altri loro famigliari. Perche niuno de' detti ragionamenti si fà nel publico, & pure s'introducono nelle scene. Ma pouero ch'egli è, non si auede

egli, che quantunque la scena rappresenti una Città, non si considera ella nondimeno in tali ragionamenti, altrimente che se essi si facessero nelle più segrete, & più riposte stanze de'Signori? Et perciò s'introducono nella scena, in quello istesso modo, che se fauellassero nelle camere loro. Perche così ricerca la rappresentazione.

Giovambattista Giraldi Cinthio,
Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie.
Vinecia. 1554. 4°.

p. 205 . . (*Bibl. rara* LII, Parte II, 10 ff.) l'una e l'altra (sc. la Comedia e la Tragedia) finge l'auenimento della sua attione nello spatio di un giorno, ouero di poco piu,[1]) della Comedia n'habbiam l'essempio appresso Terentio nella Heautontimorumenos, della Tragedia non ue n'è alcuno espresso, & manifesto appresso i Greci, ne appresso i Latini, c'hoggidi si leggono, se forse[2]) l'Heraclide di Euripide non ce ne dessero l'essempio: perche, considerato il maneggio della attione della fauola, si uede chiaramente (s'io non m'inganno) che malageuolissimamente egli puo nascere tutto in un giorno; perche *oltre la lontananza dei luochi*, ci interuengono adunation di genti d'arme, & ordinanze d'esserciti, & ultimamente il conflitto, & la perdita con la captiuità d'Euristeo; le quali cose tutte ricercano lunghezza di tempo, come si ricerca anco nelle Phenisse, per le medesime cagioni, a chi ben le considera,

---

[1]) Die Ausgabe der *Biblioteca rara*, *ed. Daelli*, Parte II, p. 10 f. hat an dieser Stelle folgenden Zusatz: E se in questo spazio di tempo non si finisse l'azione, sarebbe ella noiosa, perchè ove la epopeia non è astretta a spazio alcuno di tempo, come dice Aristotile nella Poetica (ancora che vi siano tra Latini di coloro che non vogliono dare alla epopeia più spazio di un anno, secondo l'esempio di Omero nella Illiade, e di Vergilio nella Eneide; intendendo della guerra cominciata, e finita con Turno) nondimeno la tragedia e la comedia hanno il tempo determinato di un giorno o poco più, il qual poco passa nell' altro giorno.

[2]) *Bibl. rar.*, p. 11. . . . non se ne pigliasse l'essempio dall' Anfitrione di Plauto, per essersi duplicata la notte, acciocchè si facesse quello in due notti che nello spazio di una non venia acconciamente fatto. Forse anche . . .

& nell' Hecuba anchora, perche hauendo a mandare Hecuba una delle donne sue dalla Chersonesso in Thracia a Polinestore; & hauendo a uenire Polinestore dalla sua corte al Chersonesso, oue ora l'essercito de Greci, mi pare che ui uolesse piu spatio di un giorno. ma sia di cio quel, che ne pare a piu dotti (che io non uoglio per cio uenirne a contesa con alcuno) certa cosa è, ch'Aristotile, ilquale deuea hauer ueduti gli essempi de i miglior Poeti, iquali per la ingiuria de i tempi nella nostra età non si leggono, *le diede piu spatio di un giorno:* & noi con la sua auttorità componemmo *l'Antile* (*sic.*) [1]) *et la Didone* di modo, che la lor attione toccò *alquanto di due giorni.*

p. 213. (*Bibl. rar.* LII, Parte II, p. 20). Ma nella sconueneuollezza non incorrera il Poeta, se egli non si appigliera a fauola (sia ella o Comica, o Tragica) che non possa esser menata al fine dal suo giudicio & dalla virtu dello ingegno suo & non da interuenimento d'Iddio, da pouertà, o d'ingegno, o di giudicio introduttoui per inuitabile necessita, nello spatio di un giorno, o uero di poco piu, ilquale spatio di tempo si finge in quelle tre, o quattro hore [2]) della rappresentatione.

Mutio, Justinopolitano, *Rime diverse. Tre libri di arte poetica.* Vinecia. 1551. 8°.

fol. 73. A me piace lo stil del ferrarese,
In ch'egli scrisse l'ultime comedie.
Il mio Vergerio già felicemente
Con una sola favola due notti
Tenne lo spettator più volte intento,
Chiudean cinque e cinque atti gli accidenti
Di due giornate; e'l quinto ch'era in prima,
Poi ch'havea 'l caso e gli animi sospesi
Chiudea la scena e ammorzava i lumi.
Il popolo infiammato dal diletto
Vi stava il giorno che venia appresso
Bramando 'l foco dei secondi torchi.

---

[1]) Druckfehler für Altile.

[2]) *Bibl. rara* LII, Parte II, p. 20 „o sei al più".

Quindi correa la calca a tutti i seggi
Vaga del fine e a pena soffriva
D'aspettar ch'altri ne levasse i veli. —

Giovan-Batista Gelli, *Ragionamento intorno alla lingua.* 1551 (in: *Opere*, Firenze. 1855, p. 289 ff.).

p. 311. E da che vi pensate che nasca questo, se non da l'essere oggi in Firenze cosi gran numero di persone che hanno bonissima cognizione de la lingua latina e greca? le quali essendo state necessitate ne lo impararle, a vedere i veri poeti, hanno assai chiaramente conosciuto che cosa sia poesia e quanto sia verbi gratia, contra i precetti de l'arte il ridurre tutta la vita di uno uomo, o pur le azioni di venticinque o trenta anni, in due o tre ore di tempo che si consuma nel recitare. E . . . . non hanno solamente lasciati cotesti errori, ma sbanditili ancora in tutto da le loro composizioni, e si sono ridotti a quello uso buono che avevano i Latini e i Greci.

La Sporta, Commedia, 1543, in: *Opere*, p. 321 ff.

Widmung.

p. 323. A coloro che dicon che Ghirigoro (ein alter Geizhals, die Hauptperson der Komödie) non può tornare in così poco tempo da Pinti, (wohin er während des Stückes gegangen ist) non voglio io rispondere, perchè non considerano che in mezzo vi corre un Atto: e oltre a di questo, che in *una Commedia la quale dura un due ore, è lecito rappresentar tutto quel che si può fare in un giorno.*

Lionardi, Alessandro, *Dialogi della Inventione Poetica etc.*, Venetia. 1554. 4°.

p. 65. Sono poi simili (sc. la Tragedia e la Comedia) nella riconoscenza delle persone, & de'luoghi, & nella uarietà, nouità & mutatione de' fortunosi auenimenti, & di tempo ancora; percioche contengono l'attione di un giorno solo.

Minturno, *L'Arte Poetica.* Venetia. 1563. 4°.

p. 24. Ma, perche ogni narratione puô molte cose ad un tempo fatte comprendere, l'Epica anchora molte ne finge

insieme auuenute et iandio in diuersi luoghi . . . . . Laonde con questa prerogatiua l'Heroico poema hà in se molta magnificenza, e per la uarietâ delle cose di fuori addutte rileua souente con mirabil diletto l'animo dell' auditore, e rinfresca in lui l'attentione, non che fugge la noia, che generare la lunghezza dell' opera potrebbe. Il che nè la Tragedia far possendo, nè la Comedia, che non fusse fastidiosa à riguardanti, i quali non uolentieri ascoltano quel che in Teatro rappresentar non si possa; pochi Episodij, e brieui intropone; e s'affreta di uenire al fine da riguardatori aspettato.

p. 71. E chi ben mirerà nell' opere de' piû pregiati authori antichi, trouerà, che la materia delle cose addutte in Scena in un dì si termina, ò non trapassa lo spatio di duo giorni. Si come dell' Epica piû grande, e piû lunga s'è detto, che non sia piû d'uno anno.

Scaliger, Jul. Caes., *Poetices libri septem.* s. l. 1561. fol.

fol. 145. Res autem ipsae deducendae disponendaeque sunt, ut quamproxime accedant ad veritatem . . . . . . Nam mendacia maxima pars hominum odit. Itaque nec praelia illa, aut opugnationes quæ ad Thebas duabus horis conficiuntur, placent mihi. Nec prudentis poëtae est, efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur. Sic apud Aeschylum interficitur Agamemnon, ac repente tumulatur: adeoque cito, vix ut actor respirandi tempus habet. Neque probatur illud, si Licham in mare jaciat Hercules. — Non enim sine veritatis flagitio repræsentari potest. *Argumentum ergo brevissimum accipiendum est:* idque maxime varium multiplexque faciundum. Exempli gratia: Hecuba in Thracia, prohibente reditum Achille, Polydorus iam interfectus est. Cædes Polyxenae. Exoculatio Polymestoris. Quoniam vero mortui quidam non possunt introduci, eorum phantasmata, sive idola, sive spectra subveniunt: ut Polydori, ut Darii apud Aeschylum, quod et supra dicebamus. Sic Ceyx apud Ovidium apparet Halcyonae. Ex qua fabula si tragœdiam contexes, neutiquam a digressu Ceycis incipito. *Quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur,* haud verisimile est, et ortam tempestatem, et

obrutam navem eo in maris tractu, unde terrae conspectus nullus.

T a s s o , T o r q u a t o , *Lettere Poetiche,* in : *Discorsi dell' Arte Poetica.* Venetia. 1587. 4°.

fol. 64 b. . . . dirò questo solo; che se l'vnità di molti è lecito nella Tragedia, molto maggiormente deue esser lecita nell' Epopeia, così proua ogni ragione, se ben vi mancano auttorità; auttorità dico di Poeta, non di luoghi d'Aristotele. Ma tre sono le Tragedie in Euripide, in cui l'vnità è vna di molti, e sono le Fenisse, le Supplici, e le Troiane . . .

P a t r i c i , F r a n c e s c o , *Della Poetica la Deca Disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica à dì nostri vanno intorno.*
Et vi è aggiunto il Trimerone del medesimo in riposta alle oppositioni fatte del Signor Torquato Tasso al parer suo scritto in diffesa dell'Ariosto. Ferrara. 1586. 4°.

p. 212. Detto haueuamo in quel nostro parere: Che gli insegnamenti poetici d'Aristotile non erano, ne propri, ne veri, ne bastanti a constituire arte scienziale di poetica, ne a formar poema alcuno, ne a giudicarlo: ne eran fatti secondo l'vso de poeti, ne Greci, ne Latini (come nel Dialogo del Pellegrino s'affermaua).

14. D e n o r e s , I a s o n , *Poetica.* Padova. 1588. 4°.

fol. 6 a . . la Tragedia, imitation per rappresentation di vna attion marauigliosa . . . cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole.

fol. 7a. Quello che segue: che cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole: la circonscriue anchora maggiormente dal Poema Heroico, & dalla Comedia, dal Poema Heroico? percioche esso ha la tramutation di fortuna da infelicità alla felicità, ma senza tempo determinato; & della Comedia: percioche ella ha la tramutation di fortuna nello spacio di vn giro di Sole, ma non la ha della felicità all' infelicità, ma da infelicità a felicità.

fol. 11 b. Deue essere la Fauola ancho vna, & di vna persona sola. Ne s'intende essere vna di vna persona sola, se è vna di molti sotto vn capo & se molte attion siano di vn huomo solo.

fol. 65 b. A tutte queste proprietà si aggionge, che la Fauola del Poema Heroico debbia essere conueneuolemente grande, cioè di tal sorte, come verisimilmente si conuiene al longo spacio dell'attione attribuitale, che è vn tempo di molti mesi e di molti anni alcuna uolta.

Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici nella Academia Fiorentina in difesa d'Aristotile.* Fiorenza. 1597. 8°.

p. 103 f. Egli (sc. Aristotile) s'è detto che la dramatica è distinta per via del tempo dall' epica, contenendo questa il tempo più lungo d'vn giorno, quella l'attione d'vn dì solo. Hora dice il C. V. (Castelvetro) la rappresentazione mostra a punto come la cosa stà; e riduce come si suol' dire l'attione in pratica, & questo in presenza delli spettatori, & perche l'attione si deue comprendere in tempo determinato, & tutta, & auanti alli occhi delli spettatori, & orecchie delli vditori, è di necessità ancora che l'attione sia di quel tempo determinato, il quale si può rappresentare alli spettatori: adunque ella non de' contener' suggetto, il quale passi XII. hore, che è la quantità d'vn dì artifiziale, percioche non potrebbe lo spettatore sopportare fermo il disagio di più d'vn dì, tale che le necessità del corpo, fame, sete, sonno ò d'altro le richiamerebbono. & se fusse rappresentata in manco tempo, che ella non potè succedere vscirebbe del verisimile, che non parrebbe possibile che in due ò tre hore si compiesse vn fatto, il quale per sua natura ne ricercasse XII. perche come si darebbe ad intendere vno, che douendosi andar in villa quattro miglia lontano, & tornare, che in vn' ottauo d'hora fusse fattosi tanto viaggio? però è necessario dar' tant' agio alla faccenda quanto si ricerca per condursi à fine. Per questo adunque l'histrioni tanto deono stare in palco, quanto è il termine di questo negozio, & tanto debb' essere il termine,

quanto sopportano li spettatori, ò il rappresentante non saria simile al rappresentato, & essendo altramente riuscirebbe verisimile: & questo è il termine di XII. hore, & d'un dì artifiziale, massime che per natura sua la rappresentazione ponendo l'attione auanti alli occhi, che la narratiua s'adatta alli huomini più rozzi: per loche raccontano li historici d'Archelao, il quale haueua occupato il regno di Macedonia con infinita occisione d'huomini, che essendo inuitato come si suol fare a' Principi allo spettacolo di. vna tragedia, & per tal' aspetto commosso quindi si tolse sdegnato seco stesso, che con tutto che egli fosse huomo fierissimo, s'era lasciato nondimeno commuouere da vna si fatta baia. Se adunque il giudicio delli atti vditori delle rappresentazioni è debole com' è egli possibile che si possa persuadere vna attione lunga essersi fatta in poco tempo, & distinguere nel suo ceruello il tempo finto della rappresentazione dal tempo vero della attione?

p. 106 (1) . . . . due ò tre hore sono imagini d'vn tempo, d'vn giorno; è ben vero, che quanto fusse più conforme il tempo della rappresentazione, che dell' attione rappresentata, tanto più sarebbe ageuole imaginarselo; & però per la facilità dell' imaginazione delli spettatori, i quali deono essere presenti à tutta la fauola, non è molto gran paralogismo comprendere l'attione d'vn dì, distesa in poche hore, che se ella fusse forse di molto tempo, difficilmente s'indurrebbe ad imaginarselo, & lo spazio d'vn dì è capace d'vna attione perfetta, & di conueneuole grandezza, che forse meno non seruirebbe à questo. Non facendo adunque difficultà nell' imaginazione, & essendo lo spazio d'vn dì capace d'attione di conueniente grandezza, & perfetta, se presa la dramatica attione d'vn dì per rappresentarsi in quel tempo, che con la musica, & altri abbigliamenti dell' aspetto, & apparato si può manifestare. & questo è il termine naturale della fauola dramatica, non quell' accidentale dell' vso, & necessità delli spettatori. Conciosia che ne anco sopporterebbe il corpo il disagio di XII. hore, ne d'vn dì artificiale fà mentione Aristotile, ma

[1] Dafür hat der Druck irrtümlicherweise 110.

del naturale, che quest' è quel che e'dice periodo, che è ogni volta che egli torna al medesimo punto, onde egli s'era dipartito, & è assegnato al dutto dell' attione, non alla rappresentazione.

Ingegneri, Angelo, *Discorso della Poesia Rappresentativa & del Modo di Rappresentare in favole Sceniche.* Ferrara. 1598. 4°.

p. 13. Alla detta perfettione ne succede vn' altra, che l'Attione, la quale, secondo i Maestri dell' Arte, è conceduto ch' ella possa abbracciare lo spatio d'vn giorno naturale, cioè di ventiquattr' hore, sarebbe degna di somma lode quand' ella potesse occorrere nell' istesso tempo, & non piu, ch' ella viene rappresentata, cioè quattro, ouer cinque hore.

p. 42 f. Conuerrebbe adunque, che il Poeta, il quale si dà à fare alcuna opera Dramatica, primieramente si figurasse dinnanti à gli occhi la Scena, diuisandone frà di sè gli edifici, le prospettiue, le strade, il proscenio, & ogn' altra cosa opportuna per l'auuenimento di quel caso, ch'ei si prende ad imitare; & ne facesse nella sua mente propia vna cotal prattica, che non vscisse personaggio, che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, nè si facesse su'l detto proscenio gesto, nè vi si dicesse parola, ch' egli in certo modo no'l vedesse, & non la vdisse, mutando, & migliorando, à guisa di buon Chorago, & di perfetto Maestro, quegli atti, & quelle voci, che allui non paressero bene à proposito. Se così hauessero fatto alcuni, per altro forse de i migliori Tragici de' nostri tempi, non si trouarebbono nelle Tragedie loro di quelle difficoltà, che vi si scorgono per ciascuno. Verbi gratia, ch'il *medesimo proscenio, il quale fu pur dianzi la piazza principale d'vna città, tutt' à vn tratto diuenga campo dell' Essercito nemico fuor delle mura.* Il che mi fà ricordare d'vna Tragedia di Sofonisba, fatta in ottaua rima da vn Poeta, di cui non mi souuiene il nome, ma l'ho veduta alla stampa, nè credo, che vi sia gran pena à ritrouarne: La quale inchiude nella sua Scena non solo Cirta, Cartagine, & la Patria di Massinissa, ma la Città di Roma & la Reggia di Tolomeo in Egitto, & diuerse altre parti del Mondo; dall' vna all' altra delle quali

i personaggi fanno tragitto à lor beneplacito, si però che quando occorre vno di cosi fatti passagi (per dargli perauentura verisimilitudine di tempo) si fornisce l'Atto. Di maniera, che la fauola è diuisa in quindeci, ò venti atti, con vna rarità d'essempio marauigliosa. Et questo è quanto alla situatione della Scena.

Im Anschluss an Ingegneri's Ausführungen über die Zeiteinheit, sei hier eine ähnliche Stelle aus Mesnardière's *Poétique* angeführt.

La Mesnardière, Jules de, *La Poëtique*. Paris. 1640. 4°.

Cap. V, p. 48. Le Poëte sçaura (en passant) que plus vne Fable est serrée, plus elle a de perfection. S'il est donc assez adroit pour ranger tous ses Incidens dans le mesme nombre d'heures qu'il faut pour les réprésenter, il meritera des louanges; pourueu que cet arrangement ne confonde point les choses, & qu'il ne les rende pas obscures.

Mais s'il lui est impossible d'éuiter la confusion en préssant ainsi les matieres, il peut étendre ses bornes, & prolonger son Sujet iusques à la longueur d'vn Jour composé de vingt-quatre heures, & mesme i'approuveray qu'il prenne vn peu plus de temps, s'il vse de cette licence pour attrapper quelque Incident qui merite d'étre acheté par vne infraction si legere, que nous pourrons excuser par la pratique des Anciens, & par le sens du Philosophe.

Viperanus, Antonius, *De Poetica Libri Tres*. Antverpiae. 1579. 8°.

p. 34. Nec quisquam putet non esse vnam fabulam, quòd personæ geminentur, vt duo iuvenes, duæ virgines, duo senes: cuiusmodi sunt apud Terentium præter hanc aliæ. Nam vel connexionis, vel amplificationis, vel delectationis causa geminentur. Licétque has fabulas duplices appellent, quòd diuersarum personarum varios euentus exponant; cuiusmodi quoq. Terentius ipse Heautontimorumenon ex simplici duplicem à se factam esse profitetur; tamen si principem ipsam actionem diligenter attendas, quæ in omni fabula semper est

vna, illarum partes inter se ritè conuenire perspexeris, atque ex huius fortuna illius vitae commutationem sequi necessariò, & ab eadem fabulæ solutione in plures personas cadere peripetiam. Verumtamen ea fabula quæ euentus non geminat, doctorum hominum iudicio longe laudabilior est.

p. 43. Quæ igitur neque necessariò, neque probabiliter finguntur, ea vitiosa sunt. Itaque vitio datum est Sophocli, quòd in tragœdia quæ *μύσυς* inscribitur, mutum quendam ex Tegae in Mysiam peruenisse fecit. Non enim credibile est mutum & ignarum viæ, solum, sine duce, tribus diebus, absque vllo errore tantum itineris conficere potuisse, & Theseum Athenis Thebas momento temporis cum exercitu venisse, ac commisisse prœlium nulla ratione probabile est. Quin etiam post victoriam mox adest nuntius. . . .

p. 102. Equidem actio tragœdiæ cùm *vnius diei, vel ad summum duorum spatio terminetur* ea quæ antecedunt, recensenda in primis sunt, è quibus actio pendet.

Varchi, Benedetto, *Lezioni.* Fiorenza. 1590. 8°.

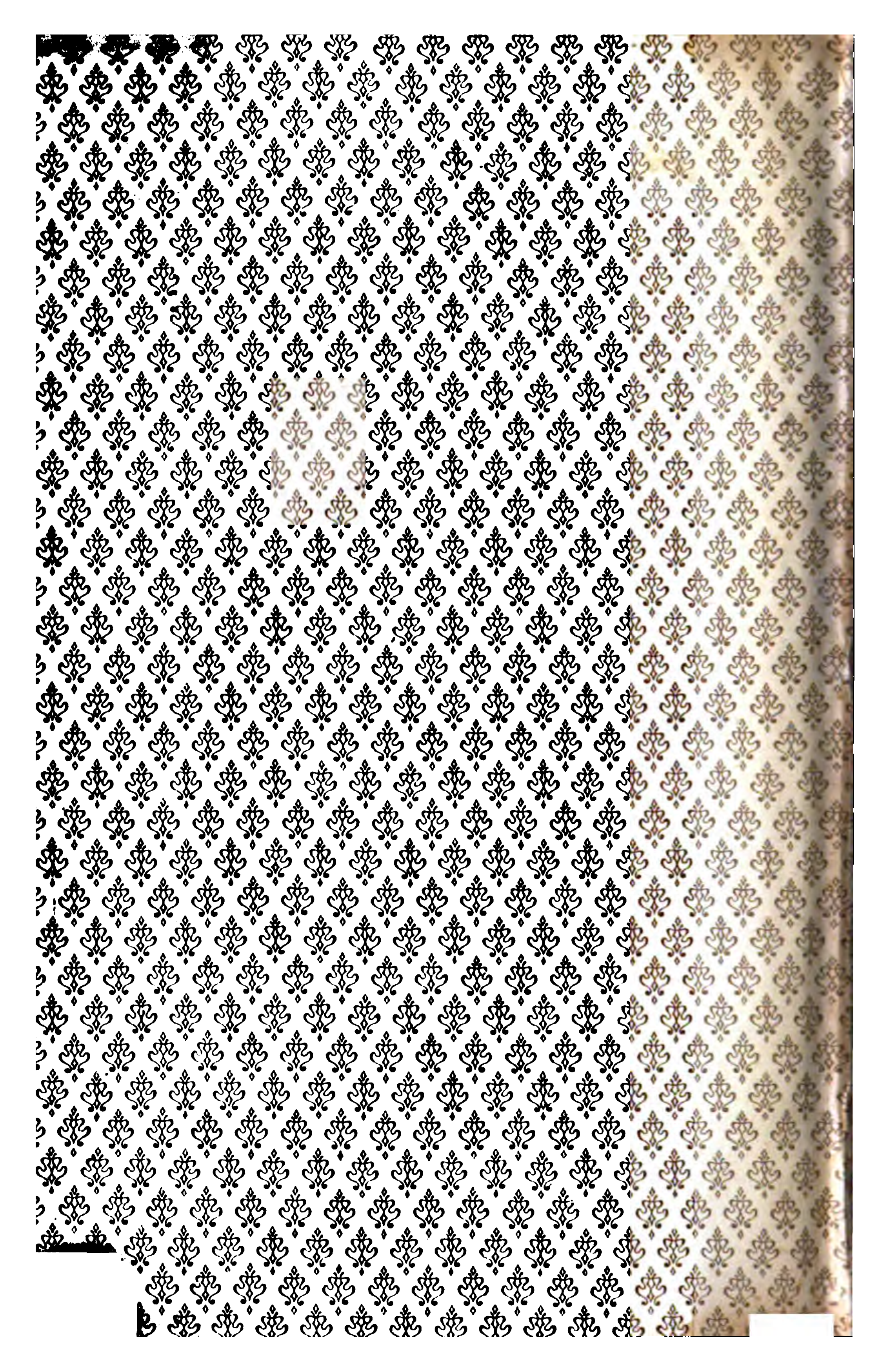
Lez. V, p. 681 f. Dopo costoro scrisse Lodouico Martelli la sua Tullia, nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria, e ornamento delle parole, che, se l'altre parti, e massimamente la fauola rispondessero à questa, io ardirei dire, che poca inuidia deurebbe hauere in questa parte la nostra lingua ò alla Latina, ò alla Greca, e non posso non marauigliarmi, che vno spirito tanto desto, e vno ingegno tanto eleuato, aggiuntoui la cognizione delle lingue, la quale tutto che fusse da lui dissimulata vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che à fare vna Tragedia di persona, sopra la quale non poteua per la sceleratezza sua cadere ne compassione, ne misericordia propria, e principal fine della Tragedia, e per dire vniuersalmente tutto quello, che di questa materia intendo, mi pare quando leggo non che l'altre Tragedie nella lingua loro, ma l'Antigone tradotta di Sofocle da Messer Luigi Alamanni in Toscano, o ancora l'Hecuba, e l'Efigenia d'Euripide tradotte prima in Latino, poi Tosca-

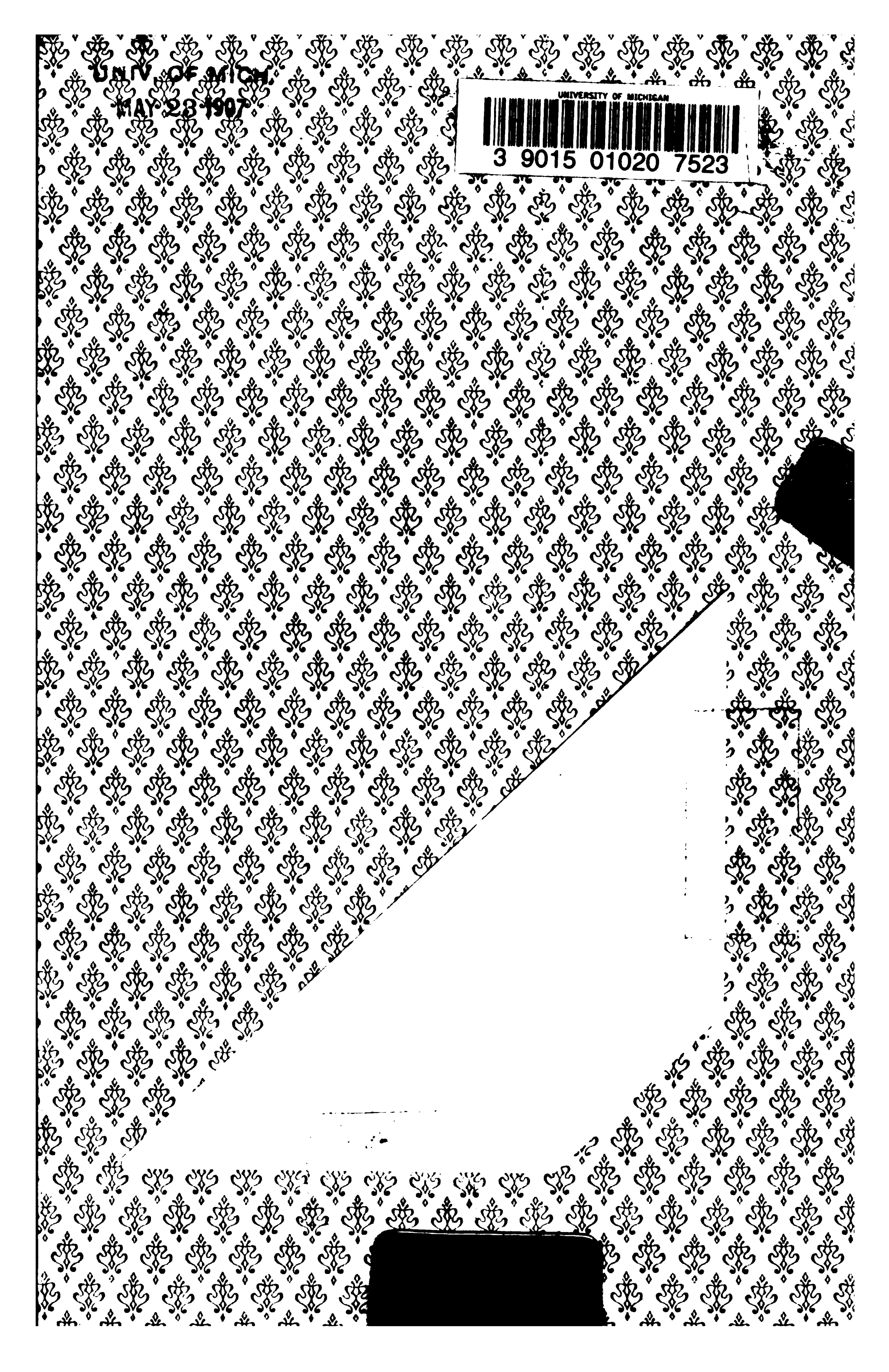
namente da messer Lodouico Dolce, che noi, se non manchiamo della Tragedia, non siamo però à quella perfezzione arrivati, che per auuentura si potrebbe, e senza dubbio si douerrebbe.

Ginguené. *Hist. litt. V.*

p. 126 f. On est sans doute surpris de trouver de pareilles horreurs dans un si grand nombre de pièces destinées aux plaisirs d'une nation que l'on croit à peine avoir en un théâtre tragique; mais il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de l'Italie, au quinzième et au seizième siècle, pour apercevoir dans les mœurs la cause de cette dépravation de l'art, presque dès sa naissance. Observons surtout qu'il n'y avait point encore, à proprement parler, de théâtre public, et que celles de ces tragédies qui furent représentées, le furent pour l'amusement de quelques souverains ou personnages puissants, auxquels les plus horribles de ces crimes ne rappelaient que trop souvent des traits de vengeance ou d'autres passions criminelles et sanglantes, dont ils avaient pu être témoins, auteurs ou victimes. Enfin la partie du peuple qui était admise à ces spectacles voyait de trop près les cours de ce temps-là, pour être aussi révoltée de ces barbaries que nous le serions aujourd'hui. Si le goût dans les arts influe à la longue sur les mœurs, il est encore plus vrai qu'il en reçoit une influence prompte et puissante. Pour des causes que tout le monde sent, l'art dramatique est le plus immédiatement soumis de tous à cette influence; et dans quelque sens que les mœurs d'une nation soient corrompues, il en est longtemps modifié avant de les pouvoir modifier à son tour.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.




UNIV. OF MICH.
MAY 23 1907
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01020 7523